

المشروع القومى للترجمة

النظريّة الشعريّة عند إليوت وأدونيس

دراسة مقارنة

تأليف ومراجعة

عاطف فضول

ترجمة

أسامة إسبر



٢٠٠٠

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

Atif Y.Faddul
The Poetics
of T.S.Eliot and Adunis
Acomparative Study

مقدمة الترجمة العربية

تساءل البعض عن نشر كتابي بالإنكليزية:لماذا اخترت مقارنة النظرية الشعرية عند أدونيس وإليوت مع أن أدونيس لم يتقن اللغة الإنكليزية ،ولم يكن على اطلاع مباشر على أعمال إليوت ولم يكن متعاطفاً أو متوافقاً مع كثير من آراء إليوت النقدية و الفلسفية .

للجواب على هذا التساؤل أقول إن الدراسة المقارنة ليست بالضرورة دراسة تأثر وتأثير ، فهذا النوع من الدراسات المقارنة الذي كان رائجاً لمدة من الزمن لم يعد يحتل مركز الصدارة في الدراسات المقارنة.فالمقارنة قد تعني التوازي والتشابه دون التأثر،كما أن التأثير قد يكون غير مباشر،وأخيراً فإن الدراسات التقابلية ممكنة مثلها مثل الدراسات المقارنة.وقد قصدت من مقارنة هذين الشاعرين مقارنة ليس فقط نظريتيهما الشعرية بل الوصول إلى مقارنة الحركتين اللتين ينتميان إليهما أي حركة المودرنزم الأنكلو-أميركية وحركة الحداثة العربية.وقد اخترت هذين الشاعرين لأنهما،كما أوضحت في مقدمة دراستي،يمثلان،في نظري،أبرز الانجازات التي حققتها الحركتان اللتان ينتميان إليها سواء على صعيد الشعر أو النظرية الشعرية.

قد يخالفني البعض في هذا الرأي،لاسيما فيما يخص أدونيس.لكن الوقائع الموضوعية تثبت أن هذا الشاعر هو الأكثر عطاء وتجدداً وتحولاً بين الشعراء العرب الحديثين وذلك في كتاباته الشعرية والنظرية على حد سواء.وأهم دليل على ذلك ما نُشر حوله وعنه من دراسات وأبحاث ومقالات في اللغات العربية والفرنسية والإنكليزية وغيرها،وما أُثير حوله من معارك أدبية.

لم أقصد من هذه الدراسة أن أتحيز لأدونيس أو أتحيز ضده بل كان همي أن أبيُن ميزاته فضلا عن مواضع القصور في نظريته حيث وُجِدَت.قد لا أكون وفقت في تحقيق موضوعية تامة،لكن هذا هو ما سعيت إليه بكل جهد وأمانة.

د.عاطف فضول

مقدمة

أقدُم في هذا الكتاب دراسة مقارنة لوجهات نظر الشاعرين ت.س. إليوت وأدونيس في الشعر.لا أنوي،بالدرجة الأولى،أن أرصد تأثير نظرية إليوت في الشعر على نظرية أدونيس، بل أنوي أن أقارن بين نظريتيهما كما تبرزان في نقدهما الأدبي.وأحاول من خلال هذه المقارنة أن أصل إلى نتائج تتعلق بالتشابهات والاختلافات بين حركة الحداثة الأنكلو- أميركية وحركة الحداثة العربية.

عالج بعض النقاد مثل م.م. بدوي وسلمى الخضراء الجيوسي وجبرا إبراهيم جبرا، ومحمد النويهي وعز الدين إسماعيل وغالي شكري ونذير العظمة وس. موريه، بعض مظاهر تأثير عمل إليوت على حركة الشعر الحر عند شعراء العربية التي ازدهرت منذ بداية الخمسينات من القرن الحالي، لكن، حسب علمي، لم يحاول أي ناقد أن يقوم بدراسة مقارنة شمولية بين نظرية إليوت الشعرية ونظرية أي من هؤلاء الشعراء.آمل أن أملأ هذه الفجوة بمقارنتي بين نظرية إليوت الشعرية ونظرية أدونيس وأن أساهم في تقديم فهم أفضل لشعرية الحداثة في سياقين مختلفين.اخترت أدونيس لأنه قدّم في كتاباته النظرية في الشعر والحداثة الصيغة الأكثر نضجاً في العربية لمفهوم الحداثة في الشعركما يراه.

ورغم أن دراستي ليست بشكل رئيسي دراسٌ للتأثير،وجدت أنه من الضروري أن أقدّم خلفية لمقارنتي بين النظريتين الشعريتين لكل من إليوت وأدونيس، وهدفي الرئيسي من تقديم هذه الخلفية هو إظهار التشابهات والتماثلات بين حركة الشعر الجديد الأنكلو- أميركية وحركة الشعر الحر في اللغة العربية والتأثير المحوري لشعر إليوت ونظريته على هذه الأخيرة.ارتأيت أيضاً أن أُبرز القرابات الإيديولوجية بين مجموعة شعراء شاركوا في مجلة شعر في بيروت، وبخاصة يوسف الخال، وإليوت،وقد أوضحت هذه القرابات في الفصل الثاني.بيّنت أيضاً كيف ساهم الخال الذي قاد هذه الجماعة وأسس حركة شعرية حول مجلة شعر،في التحويل الفعّال لمفهوم الشعر في اللغة العربية. أمضى الخال ثمانية أعوام في الولايات المتحدة الأميركية (١٩٤٨-١٩٥٥)،درس خلالها التطورات التي عرفها شعر القرن العشرين

الأنكلو-أميركي والنظرية الشعرية،وأقام صلات مع بعض الشعراء الحداثيين.وحين عاد إلى لبنان في ١٩٥٥ ، كان مصمماً على تفجير ثورة في الشعر العربي مماثلة للثورة التي فجّرها باوند وإليوت وبعض الشعراء الأنكلو - أميركيين الآخرين في الأعوام الأولى من هذا القرن.

كان أدونيس عضواً فعالاً في جماعة شعر منذ أن بدأت نشاطها في ١٩٥٧ ، جمعته علاقات وثيقة مع يوسف الخال،وقد فهم بسهولةٍ الدروس التي كان يُبشّر بها الخال، وتمكن من خلال قراءاته الخاصة للنظرية الحداثيّة وللشعر الفرنسي ومواهبه الشعرية أن يؤسس موقفاً مستقلاً في الحداثة وضّحه في كتاباته العديدة، بعد أن عمل في هيئة تحرير مجلة شعر طوال سنوات عديدة وشارك بشكلٍ فعّال في وضع الأساس النظري لحركة الشعر الجديد التي تمحورت حول هذه المجلة،قطع علاقته مع مجلة شعر في ١٩٦٣،وأصدر فيما بعد مجلته الطليعية مواقف في (١٩٦٩). لعبت الاعتبارات الأيديولوجية دوراً في قرار أدونيس وبالتحديد عدم اتفاقه مع الموقف الذي اتخذه بعض أعضاء مجلة شعر،بما فيهم يوسف الخال نفسه،من التراث واللغة.

إن الاعتبارات الإيديولوجية مهمة في النقاش الذي دار حول الشعر الحر في العربية.كانت قضايا التراث واللغة في صلب هذه النزاعات،ونشأت خلافات حول تعريف التراث وفي ما إذا كان يبدأ مع الإسلام أو يعود إلى ما قبله،إلى حضارات أخرى سابقة في الشرق الأدنى،ونشأت أيضاً خلافات حيال التقيد حرفياً بقواعد اللغة العربية الكلاسيكية وقبول شكل معدّل لها طُوِّرَ على مدى السنين، أو توظيف اللهجات المحكّية في الأدب.

كان كثير من أعضاء جماعة شعر،بما فيهم أدونيس، في أحد الأوقات،أعضاء في الحزب السوري القومي الاجتماعي وتأثروا بإيديولوجيا هذا الحزب الذي يعتقد أن الحضارة اليونانية تعود بأصولها إلى الشرق الأدنى وانطلاقاً من هذا لم ينظر إلى الحضارة الغربية التي انبثقت منها كحضارة غربية، واستناداً إلى إيديولوجيا هذا الحزب تُعتبر الحضارة الإسلامية واحدة من عدة حضارات تُشكّل تراث الشاعر العربي.نستشف أيضاً لهجة نخبوية في إيديولوجيا هذا الحزب تماثل لهجة باوند وإليوت النخبوية،إذ تأثرت كل من إيديولوجيا الحزب السوري القومي الاجتماعي

وإيديولوجية باوند وإليوت بالمناخ الفكري الغربي الذي أنتج النازية والفاشية.

خصّصت الجزء الثاني من الدراسة لمقارنة النظرية الشعرية لكل من ت.س. إليوت وأدونيس. أبدأ بالمقارنة بين مفهوميهما للشعر اللذين أرى أنهما شكلانيّان في الأساس ويؤيّدان وحدة الشكل والمضمون ويشدّدان على أهميّة أداة التعبير في الشعر – اللغة.يدافع كلٌ من المفهومين عن استقلالية الشعر بمعنى أنه ليس بديلاً أو تابعاً لأي شيء آخر وأنه مستقل عن العوامل الاجتماعية والاقتصادية والاعتبارات الإيديولوجية.قدّمتُ مفهومات إليوت وأدونيس الشعرية في إطار خلفّية تتضمن الاتجاه الجمالي الذي انبثق عن المثالية الألمانية وأنتج الرومانطيقية والرمزية وتتوَّجَ بالتنوع الكبير لحركات القرن العشرين الحداثية في أوروبا وأجزاء أخرى من العالم، واعتبرت أن خط الفكر الذي يمتد من المثالية الألمانية إلى نيتشه وهايدغر كان مصدر إلهام للنظريات الحداثية في الفن والأدب ووثيق الصلة بالمناخ الفكري الذي ساد في أوروبا وأنتج الإيديولوجيا السياسية للنازية والفاشية.

أناقش في الفصل الثاني من الجزء الثاني لدراستي المظاهر الشكلانية للقصيدة في النظرية الشعرية لكل من إليوت وأدونيس، أي المظاهر المتنوعة الشكلانية في الشعر كاللغة والموسيقا والصور،ولقد رأيت أن معالجتهما لهذه المظاهر متشابهة في مناحٍ عديدة إلا أنها تختلف في بعض التفاصيل،وتنشأ الاختلافات من تشديد إليوت على الإدراك الحسي بشكل يتغاير مع تأكيد أدونيس على الحدس . وبما أن الشاعر هو في مركز النظرية الشعرية لكل من إليوت وأدونيس،خَصَّصت الفصل الأخير من دراستي للشاعر ودوره في المجتمع وعلاقته مع التراث ومع جمهوره.إن عالم الشعر في النظرية الشعرية لكل من إليوت وأدونيس هو عالم الشاعر،يلعب الشاعر دوراً في حضارته من خلال إتقان فنه وحفاظه على اللغة وإغنائها ودعمه للإبداع وتأكيده على المعايير العليا ووقوفه في وجه تلك القوى التي تحدّ من حرية الفنان أو تجبره على خدمه مآربها.

حرصت في دراستي على وضع النظرية الشعرية لكل من إليوت وأدونيس في سياقهما وعلى إيضاح تأثير إيديولوجيتيهما الضمنيتين على آرائهما،بما أنه حتى النقد الأدبي هو إيديولوجي وسياسي،كما يقرّ الاثنان إن نظريتيهما في الأدب وثيقتا الصلة بنظريتيهما في الثقافة والتراث، ويهدف الاثنان إلى تحويل بنية السلطة نفسها في المجتمع لا الأدب وحده.

الجزء الأول

الخلفية

مقدمة

سأحاول في هذا الجزء من الدراسة أن أؤسس خلفيّة تسوّغ دراسة مقارنة للنظرية الشعرية لكل من إليوت وأدونيس.سأقدم هذه الخلفية في فصلين،أعرّف في الفصل الأول مصطلح الشعرية كما أستخدمه في دراستي ثم سأقدم السياق الذي وُجَدت فيه حركة الشعر الجديد الأنكلو – أميركية في الأعوام الأولى للقرن العشرين وتأثير الأدب الفرنسي على تطور تلك الحركة والدور الذي لعبه إليوت ناقداً وشاعراً في إنضاجها، ثم أوضح سياق حركة الشعر الحر في العربية التي بدأت في أواخر الأربعينات وسأقارن سياقها مع سياق حركة الشعر الجديد الأنكلو- أمريكية.

أنوي أن أشدّد على تأثير شعر إليوت ونقده على تطور حركة الشعر الحر في العربية وأشير إلى التماثلات والتشابهات بين الحركتين.

سأناقش في الفصل الثاني الحركة الشعرية التي تمحورت حول مجلة شعر التي تأسست في بيروت في عام ١٩٥٧ والتقارب الإيديولوجي بين هذه الحركة وإليوت وباوند.سأقيّم أيضاً دور أدونيس في كل من حركة مجلة شعر وفي حركة الشعر الحر بعامة، ولقد اعتبرت أن دور أدونيس في حركة الشعر الحر كان مشابهاً لدور إليوت في حركة الشعر الجديد الأنكلو- أميركية إذ دفع شعرهما ونقدهما حركتيهما نحو النضج وأحدثا تأثيراً قوياً في الشعراء اللاحقين.وبالتالي يمكن أن يؤخذ إليوت وأدونيس كأفضل ممثلين للحركتين اللتين ينتميان إليهما،والمقارنة بين نظريتيهما الشعريتين هي مقارنة بين المبادئ العامة للحركتين اللتين تشتركان في أمور كثيرة.

آمل أن تساهم مقارنة كهذه في فهم أفضل للحداثة في سياقين مختلفين وستشدّد مقارنتي على المبادئ المشتركة وعلى الخصائص المميزة أيضاً للحركتين كما توضّحت في النظرية الشعرية لكل من إليوت وأدونيس.

الفصل الأول

مقارنة بين سياقي النظرية الشعرية لكل من إليوت وأدونيس

النظرية الشعرية : تعريف

أستخدم مصطلح النظرية الشعرية في هذه الدراسة لوصف النقاشات النظرية التي تدور حول طبيعة الشعر ومبادئه ووظائفه سواء أكانت منهجية أم لا،وسواءً قُدِّمت كنظريات في الشعر أو استنتجت ببساطة من مناقشة موضوعات أخرى وثيقة الصلة بالشعر،سأنظر مثلاً إلى كتابات إليوت وأدونيس النثرية التي لا تعالج المسائل الأدبية لأنها توضح وجهتي نظرهما في الشعر.سأشير أيضاً إلى شعرهما لأوضّح المبادئ الشعرية التي يتبنيانها.

إن مقاربتي لمسألة النظرية الشعرية هي سياقية، فالنظرية الشعرية لكاتبٍ ما هي،برأيي، ترجمة لرؤيته للعالم والتي تحددها عوامل عديدة: اقتصادية واجتماعية وسياسية وشخصية وفردية أيضاً.إنها بمعنى آخر نتيجة تفاعلٍ دينامي بين الشخص المعنِي والعالم الذي حوله.لا أتفق مع أولئك المفكرين الذين يرون أن العوامل المادية والاقتصادية وحدها تصوغ وتحدد جميع مظاهر الثقافة وبينها الأدب، في الوقت نفسه ليست الثقافة مستقلة تماماً عن العوامل المادية والاقتصادية.ثمة،بالأحرى،تفاعل دائم بين العامل المادي والمظاهر الأخرى للثقافة،دون أي امتياز لأي عامل منها.على المستوى الفردي أومن أن الواقع الخارجي يصوغ وعي المرء وأن وعي المرء يصوغ بشكل دائم هذا الواقع ليتكيف معه وليتجاوزه.سأبدأ بتقديم سياق نظرية إليوت الشعرية وبخاصة تلك العوامل التي ساهمت في تبنيّه لرؤيا كانت محورية في شعره وتنظيره في الشعر.

سياق نظرية إليوت الشعرية

هل كان شعر القرن العشرين والفنون الحديثة الغربية نتيجة تطور تدريجي أم بداية جديدة لم تتشابه مع ما سبقها ؟ ما العوامل التي كمنت خلف القلق الذي شعر به الفنانون وخَلف شعورهم بالحاجة إلى التعبير عن أنفسهم بطرق جديدة ؟ لماذا أصبحت

الطرق الأقدم للتعبير غير مقبولة فجأة ؟ ما أصول أزمة الفرد في الغرب الحديث ؟ هذه هي الأسئلة التي تواجه الباحث الذي يتعامل مع مدارس الفن المختلفة والتي سمّيت حديثة بعامة وازدهرت فترات طويلة أو قصيرة في أوروبا وابتداء من الأعوام الأولى لهذا القرن .إن ما يشرح هذه الأزمة وشعور القلق في الفنون هو انهيار البعد المتعالي في القرن التاسع عشر في الفلسفة والدين على حد سواء.

قادَ هذا الانهيار، الذي وضّحه نقد كانط الأول ونقد الكتاب المقدس لديفد فردريك شتراوس وبعض ممارسي النقد التاريخي في القرن التاسع عشر، إلى تشرّد الإنسان في العالم وإلى فقدان المعايير المرجعية للخير والحقيقة والجمال التي كانت بمتناول العقل بالإضافة إلى فقدان كلمة الله في الكتاب المقدس .(Megill XII-XIII) يقدم آلن ميكل (Allan Megill) تفسيراً مختلفاً للأزمة، إذ يرى أن الأزمة في الفكر الغربي الحديث تتصل تحديداً بانهيار التاريخانية والإيمان بالتقدم الذي سادَ شكله الأكثر انتشاراً وابتذالاً في الفترة الواقعة بين ١٨٨٠ و ١٩٢٠ .ولقد بزغت كل من الحداثة وما بعد الحداثة من هذا الانهيار،ومن هنا يأتي الشعور بالأزمة والقطيعة الذي يسم الأدب الحداثي وما بعد الحداثي كله. يؤكد ميكل أيضاً أن الرؤيا التي قدمها نيتشه في كتاباته طبعت الفن والفكر الحداثي وما بعد الحداثي (Megill XIII,1) .

يوثّق جون.أ.ليستر جونيور حسّ الأزمة هذا بشكلٍ مشابه.يرى ليستر أن أدب الفترة الحديثة يقدِّم أدلة مقنعة أنه كان يوجد خلف التنوع الخارجي أزمة ثقافية كامنة (XVII) . هيمن أيضاً إحساس بالحاجة إلى بداية جديدة في الآداب والفنون وبأن أشكال التعبير القديمة لم تعد ملائمة.يحدد ليستر بعض العوامل الاجتماعية والاقتصادية الكامنة خلف الأزمة الفكرية هذه ومن بينها الأزمة الصناعية والزراعية المطولة في السبعينات والثمانينات من القرن التاسع عشر، التي هزّت استقرار الوضع الطبقي والاقتصادي (٤–٥).

على المستويات الروحية والفكرية للأزمة يذكر ليستر بديهيتين اعتنقتا لفترة طويلة، ترى الأولى أنه في مكان ما داخل أو خلف أو وراء عالم التجربة ثمّة حقيقة قابلة للتّصديق وأبدية وهي حقيقة متّفقة أو متلائمة مع الروح البشرية وطموحاتها،وترى الثانية أن الفرد يمتلك طاقةً قادرة على الأقل أن تدرك هذه الحقيقة ولو بشكلٍ مُبهم(٢١).جاء تحدي هاتين البديهتين من العلم الذي حاول أن يبرهن أن الإنسان ليس مخلوقاً مميزاً وقد أسهمت نظرية النسبية لآينشتاين والنظريات المزعزعة التي أتت

بعده،إضافة إلى النظريات العلمية التجريبية،في تغيّر نظرة الفرد إلى العالم ومكانه فيه وفرضت على الإنسان أن يعيش داخل عالمه الخاص المؤلفً من الانطباعات الحسيّة دون أملٍ على الإطلاق بعالمٍ حقيقي أو قابل للتصديق يكمن خلف الظواهر الحسية وأن يتعلم الحياة في برية خلفتها كشوفات داروين قائمة على المصادفة والتغير(Lester ٣٥-٤٧) .

الحرب العالمية الأولى والثورة الروسية والأزمة الاقتصادية في فترة ما بين الحربين وصعود الفاشية والنازية، هذه كلها عمّقت الحسّ بالأزمة الثقافية وبالحاجة إلى الانبعاث الثقافي.ويرى ميكل أن هذه الحاجة تجلت في طريقتين: ماضوية ومستقبلية.كان تصوير إليوت المثالي للماضي قائماً على الحنين إلى الماضي وتبنى نيتشه الاتجاهين، بينما يمكن اعتبار الدادائية رفضاً عبثياً للخيارين (١١٤).

تعكس كتابات إليوت حس الأزمة هذا وقد اهتّم هو وشعراء وفنانون آخرون بإنقاذ الحضارة الغربية من خطر الانهيار،وركزت مقالاته وتعليقاته التي نُشرت في مجلة كرايتريون على الحاجة إلى إيجاد فلسفة سياسية وإحياء ثقافي يمكن أنَ ينقذ البلدان الغربية.كانت مجلة كرايتريون (١٩٢٢-١٩٣٩) التي عمل محرراً فيها ندوة لمناقشة هذه القضايا أكثر مما كانت مجلة أدبية، قال إليوت: "لقد أصبحت السياسة قضية جدية بحيث لا يجوز أن تترك للسياسيين .(A commentary,Criterion,Nov.1927, 386) وقال في مقالة أخرى : "يجب أن تُفحص العلاقات المتبادلة بين البلدان المتحضرة كما يجب فحص الفلسفات المعبر عنها أو الضمنية في الاتجاهات العامة كالشيوعية أو الفاشية فحصاً هادئاً. (A commentary,Criterion,July,1928,291) وقال في عدد كرايتريون الأخير إنه: تساءل فيما إذا لن يكون أكثر فائدة،بدلاً من أن

نحاول تأكيد المعايير الأدبية التي ترفض بشكل متزايد في العالم الحديث،أن نحاول أن نحشد الجهد الفكري لنؤكد مبادئ الحياة والسياسة التي نعاني بسبب غيابها من عواقب كارثية (Last Words ٢٧٣).

إن تصريحاً كهذا من شخصٍ نذر طاقاته الفكرية لتأكيد المعايير الأدبية، يُظهر مدى شعوره بأهمية إنقاذ الحياة الغربية من تأثيرات ما عّده إيديولوجيا ومعتقداتٍ غير قويمة.دافع إليوت عن الديانة المسيحية وعن إحياء للحضارة الغربية يستند بشكلٍ رئيسي إليها.رأى أن العلم والليبرالية كنظرتين بديلتين لم تستطيعا إنقاذ البشر من الضجر والثقافة من سطحيتها.ولم يتفق مع إنسانيين مثل إرفنغ بابيت حاولوا تأكيد

القيم والمعايير الأخلاقية بمعزل عن الدين.خالف أيضاً نقاداً مثل ريتشاردز رأى أن الأدب جزء حيوي من الثقافة،يستطيع أن يحل مكان المعتقدات والعواطف الدينية.وتأثر إليوت بوجهات نظر تشارلز موراس السياسية وادّعى أنه وجد فيها،في صيغة أكثر قابلية للتمثل،معظم المفهومات التي كان من المحتمل أن تجذبه في الفاشية.وجد أيضاً أن فلسفة موراس والحركة التي قادها والتي تدعى Action Francaise (العمل الفرنسي) أكثر قابلية للتطبيق في إنكلترا من الفاشية ورأى إليوت أنه بإدخال فكرة الإخلاص للملك يجسد فكرة الأمة تقدم حركة العمل الفرنسي بديلاً عن القومية (Eliot,The Literature,280,95;Mr.Barnes...682,91)

الحركة الرمزية الفرنسية والشعر الأنكلو - أميركي الجديد

جاء تقليد الفن للفن كردة فعلٍ على العالم الحتمي الذي خلقه العلم.وكانت الرمزية في فرنسا إحدى الاستجابات الأولى للحنين إلى نظرةٍ بديلة للعالم،واستناداً إلى إيهاب حسن، تتلخّص ردود الفعل الرئيسية للرمزية عادة في كونها ضد الوضعية وضد المادية والنفعية.ويضيف حسن قائلاً إن الموقف الأساسي للرمزيين كان تمرداً.يمكن رصد هذا الموقف في المد المتعاظم للعلم والوضعية وكذلك في الاتجاه السياسي الرجعي الذي تأسّس بعد مؤتمر فيينا (١٣٤ : ١٣٨) .

يلخص س.م. بورا في كتابه ميراث الرمزية المظهر الصوفي للحركة الرمزية الفرنسية وموقفها المضاد للعلم قائلاً:

إذا استعرضنا الحركة الرمزية في فرنسا في القرن التاسع عشر فإنها تبدو صوفية بشكل أساسي.احتجت بفصاحة نبيلةٍ على الفن العلمي لعصرٍ فقدَ الكثير من إيمانه بالدين التقليدي وأمل بالعثور على بديل في بحثه عن الحقيقة.

يمكن بالتالي، أن توصف الرمزية بأنها "دين الجمال المثالي أو "صيغة صوفية للجمالية" (Bowra ٢-٣).

لن أعرض هنا المبادئ الجمالية للرمزية الفرنسية،بل سأرصد بالأحرى تأثيرها على الشعر الإنكليزي مؤجلاً مناقشة النظرية الشعرية الرمزية إلى الجزء الثاني من الدراسة.يعترف إليوت في مناسبات عديدة بتأثير الحركة الرمزية الفرنسية من بودلير إلى فاليري عليه وعلى الشعر الإنكليزي بعامة،ويعتقد أنه بدون هذا التراث الفرنسي،فإنه من الصعب تصور بروز عمله وعمل ييتس وريلكه(Notes،١٨٩) .في

تعليق آخر كُتِبَ في ١٩٢٢ ، يلاحظ إليوت برضاً أنه من البديهي الآن أنّ تيار الشعر الفرنسي الذي انبثق عن بودلير هو تيار أثّر على كامل الشعر الإنكليزي ذي القيمة (Review Of Baudelaire..359) .يقدم لنا إليوت أيضاً صورة قارن فيها بين المشهد الأدبي والثقافي في إنكلترا وأمريكا من جهة وبين المشهد الأولي في فرنسا في بداية القرن فيقول:

من الصعب أن تدرك الأجيال الشابة الصحراء الفكرية التي سادت في إنكلترا وأميركا أثناء العقد الأول وبعده من هذا القرن.ازدهرت في الصحراء الإنكليزية أشجار صبّار طويلة وأنيقة قليلة بالإضافة إلى جيمس وكونراد...، وفي أميركا امتدت الصحراء على مد النظر دون توقع حتى الخضار الصحراوية. كانت هيمنة باريس لاتقبل الجدل، صحيح أن الشعر كان إلى حد ما في حالة كسوف، إلا أنه كان يوجد تنوع فكري مثير.

(A commentary,Criterion,April1934.451-2)..

ظهر كتاب آرثر سيمونز الحركة الرمزية الفرنسية في إنكلترة في ١٨٩٩ ،وأثّر على إليوت وشعراء آخرين،فضلاً عن ذلك خُصِّص عدد مهم من المقالات بين ١٨٩٠ و ١٩٠٠ لتعريف الجمهور الفرنسي بشعراء رمزيين متنوعين،وكانت الأكاديمي والفورت نايتلي ريفيو وفريزر و الأثينايوم هي على ما يبدو المجلات الرائدة في هذا الاتجاه (Hassan ٢٩٤).

وتبنت الحركة التصويرية التي ظهرت في لندن حوالي ١٩٠٩ كثيراً من مبادئ الرمزية الفرنسية. كان ت.ي. هيوم، وف.س.فلينت محور هذه الحركة في مرحلتها الأولى.كتب فلينت مقالة في الإيغويست في أيار ١٩١٥، بعنوان "تاريخ التصويرية" لخّص فيها البدايات الأولى لهذه الحركة وتطورها .استناداً إلى فلينت،أسّس هيوم "نادي الشعراء" في ١٩٠٨،ونظّمت في ١٩٠٩ لقاءات مسائية أسبوعية جمعت هيوم وادوارد ستورر وف و.تانكرد وجوزف كامبل والآنسة فلورنس فار وشخصاً أوشخصين آخرين.ما جمع النواة الحقيقية للمجموعة هو:"السخط على الشعر الإنكليزي كما كان عندئذٍ (ولا يزال وا أسفاه!) يُكتب.اقترحت الجماعة في أوقات متنوعة أن تستبدله بشعر حُرٍ صافٍ وبشعر التانغا والهايكي الياباني وكان هيوم يتزعم كل هذا.وهو أصرّ أيضاً على الدقة وتجنّب الحشو. كان هناك أيضاً كثير من الحديث والممارسة بيننا حول ما سميناه بالصورة كان يقودها بشكل رئيسي ستورر،وكنا متأثرين جداً بالشعر

الفرنسي الرمزي الحديث"(٧٠ – ١).وأطلق عزرا باوند الذي صدر كتابه الأقنعة – Pers onae في ١٩٠٩ الحركة التصويرية الرئيسية في ١٩١٣ بعد أن شارك في الحركة الأولية التي قادها هيوم وفلينت.في آذار ١٩١٣ وضع باوند المبادئ الأساسية للمذهب التصويري في مقالة بعنوان (بعض لاءات التصويري) نشرت في مجلة شعر في شيكاغو،اقتبست هذه المبادئ في مقالة فلنت كالتالي:

١ – معالجة مباشرة للموضوع سواء كان ذاتياً أو موضوعياً.

٢ – عدم استخدام أية كلمة مطلقاً لا تساهم في تقديم الموضوع.

٣ – بخصوص الإيقاع : العبارة الموسيقية،وليس البحر الشعري،هي الأساس.

٤ – مذهب الصورة... ليس للنشر (٧١).

نشر باوند أيضاً (Des Imaginistes: An Anthology) في العام التالي،بعد خلافه مع آمي لويل، انسحب باوند من الحركة التصويرية،وتعاون مع ويندهام لويس في بلاست ومع ريتشارد آلدينغتون في الإيغويست، ومع دوريات أميركية مثل شعر وليتل ريفيو ودايال.كانت هذه المجلات عوامل رئيسية في نهضة الشعر(Hassan ٢٩٨).

تُقدِّم سيرينا بوندروم في كتابها (The Road From Paris) أنطلوجيا كاملة للمقالات التي نُشرت في الإنكليزية عن الأدب الفرنسي والفنون الفرنسية بعامة، والنظرية الأدبية الفرنسية في العقدين الأولين للقرن.تشرح بوندروم في مقدمتها "أن التأثير الفرنسي منظوراً إليه من زاوية التاريخ الأدبي،مرّ عَبر مراحل عديدة متداخلة قليلاً لكنها واضحة بين عامي ١٩٠٠ و ١٩٢٠ ، وهذه المراحل هي:

١ – فترة استمرار التأثير الرمزي الفرنسي العائد للقرن التاسع عشر من النوع الذي ساد في إنكلترة في التسعينات من القرن التاسع عشر.

٢ – الانتشار السريع للاهتمام بالندوات الرمزية والنظرية الفرنسية والشعر ما بعد الرمزي، وتتطابق هذه المرحلة مع بدايات حركة الحداثة في الشعر الإنكليزي بين ١٩٠٩ و ١٩١٤، وتتصف بالانتشار الواسع لتبني الشعر الحر وتطوير نظرية شعرية مدينة كثيراً لفلسفة برغسون الجمالية، وتمثل الحركة التصويرية هذه المرحلة.

٣ – الاستيعاب الأنكلو– أميركي للتطورات المعاصرة في الشعر وعلم الجمال التجريدي بين ١٩١٤ و ١٩١٦،وكانت هذه مرحلة انجذاب إلى أفكار التكعيبية والمستقبليّة والتعبيرية التجريدية،وشهدت ظهور الحركة الدوامية Vorticist كمعادل

لمدارس الفن اللاتمثيلي القاريّة.

٤ – تمتد المرحلة الرابعة من الأعوام الأخيرة للحرب إلى ما بعد ١٩٢٠،"واتسمت بموقف أكثر تحفظاً إزاء معظم الشعراء الفرنسيين المعاصرين وباهتمام أكبر بالقرن التاسع عشر الفرنسي.وُجدت في ذلك الوقت حركة حداثة قوية ومستقلة في الشعر الإنكليزي" .(Pondrom-7).

يندرج إليوت في المرحلة الرابعة للخطة التي اقترحتها بوندروم Pondrom .قال إليوت في شرحه الخاص للتحول الشعري الذي طرأ في أوائل القرن العشرين : إنه لا يمكن أن يعزى كلّه إلى جماعةٍ واحدة من الشعراء وبالتأكيد ليس إلى فرد واحد.يُضيف أن نقطة الانطلاق التي اعتبرت تقليدياً كنقطة بداية للشعر الحديث هي الجماعة التي سُميت "التصويريون" في لندن في حدود ١٩١٠ . ويحسب إليوت :"يبدو أن الشعراء في هذه الجماعة تأثروا جميعاً بالشعر الحديث في فرنسا واهتموا باستكشاف إمكانيات التطور من خلال دراسة شعر عصورٍ ولغات أخرى".يضيف إليوت أن "روّاد شعر القرن العشرين كانوا أميركيين أكثر مما هم إنكليز كماً ونوعاً.أيضاً ربما تعود هذه الظاهرة إلى كون الشباب الأميركيين في ذلك العصر أقل تعرضاً لقمع التراث الفكتوري وأكثر انفتاحاً على التأثيرات الجديدة وأكثر استعداداً للتجريب".وتنبع أهمية الحركة التصويرية من "الدافع الذي قدّمته للتطورات اللاحقة".يضيف إليوت إن التاريخ الأدبي لم يحسم، وربما لن يفعل أبداً، إن كان الذي ابتكر التصويرية أو أعطاها اسمها هو الأميركي عزرا باوند أم الإنكليزي ت.إي. هيوم.يقوّم إليوت أيضاً دور آمي لويل قائلاً: "إذا كانت التصويرية قد أصبحت أسرع وأوسع انتشاراً في أميركا منها في إنكلترا فهذا يعود بشكل كبير إلى النشاط والحماسة المضلّلين أحياناً لآمي لويل التي لعبت دور المدير المُعلن للحركة"(٩ – ٥٨ ، TcTc).

تكشف رواية إليوت أموراً عدة في تقييمه لحركة الشعر الجديد الأنكلو- أميركي، فهو يعزو الدور القيادي للحركة إلى الشعراء الأميركيين ويؤكد أيضاً حقيقة أن الشعر الأميركي اكتسب مكانة عالمية في القرن العشرين.يقول إليوت "برز بو وويتمان في القرن التاسع عشر كشخصيتين عالميتين منعزلتين:أما في الأربعين سنة الماضية، وللمرة الأولى، فقد برزت مجموعة من الشعراء الأميركيين أحدثت تأثيرها الكلي في إنكلترا وأوروبا(٩ ، ٥٩ TcTc).

يناقش إليوت تأثير بو على الحركة الرمزية الفرنسية في مقالة عنوانها "من فاليري إلى بو" يتعقّب فيها تأثير بو على ثلاثة أجيال من الشعراء الفرنسيين يمثلها بودلير و مالارميه وفاليري(٢٧ – ٤٢ ، TcTc) ويضفي على ويتمان مكانة عالمية رغم أن إليوت لا يشير إلى تجربة ويتمان الشعرية كتأثير محتمل في شعر القرن العشرين الأنكلو-أميركي.يشدّد إليوت على دور باوند في "الحركة التصويرية" وفي حركة الشعر الجديد بعامة في عدّة مقالات كتبها عنه، إلا أنه لا يَعُد "التصويرية" تتويجاً لحركة الشعر الجديد ولا باوند الرائد الوحيد لتلك الحركة،ولم يثن إليوت على دور آمي لويل إلا بوصفها مروِّجة.

يذكر إليوت أسماء عزرا باوند ووليام كارلوس ويليامز ووالاس ستيفنز وماريانا مور كمجربي جيله، ويذكر كمنغز وهارت كرين ورانسوم وتيت كجيل أصغر نوعاً ما،وقد كان جميع هؤلاء الشعراء أميركيين.مالا يقوله إليوت بوضوح،رغم أن المرء يستطيع أن يستنتجه مما قاله،هو أن الشعر الأميركي في القرن العشرين لم يُعتق نفسه من عبء التراث الأدبي البريطاني فحسب، بل أيضاً فتح الشعر المكتوب بالإنكليزية على تأثيرات أوروبية وعالمية أكثر اتساعاً واكتسب موقعاً وأهمية عالمية.

ومثل إليوت أكدّ باوند وآمي لويل أيضاً حقيقة أن حركة الشعر الجديد كانت ظاهرة أميركية. يقول باوند بوضوح وبشكل مباشر: "إن جميع التطورات في الشعر الإنكليزي منذ ١٩١٠، تعود بشكلٍ كامل إلى الأميركيين. في الحقيقة لم يعد هناك سبب لتسميته شعراً إنكليزياً ولا سبب يستدعي التفكير بإنكلترا على الإطلاق"(-Literary Es says٣٤)،وعبرّت آمي لويل عن ذلك بشكل مشابه :"إن الحركة التي تدعى الحركة الجديدة في الشعر دليل على نهوض مدرسة محلية.لم نعد مستعمرات لبلد أو آخر بل نمثل أنفسنا ونختلف عن جميع الشعوب الأخرى .(Tendencies v) لم يقوِّم إليوت دوره الشخصي في التحول الذي طرأ على الشعر الإنكليزي في القرن العشرين لكنه ترك لنقّاد الأدب الآخرين أن يفعلوا ذلك.وصف إيهاب حسن إليوت بأنه الشخصية التي أحدثت التأثير الأعمق في الشعر الإنكليزي الحديث وقد حدد دور إليوت في إغناء مصطلح جيل شعري بأكمله قائلاً:" إن دور إليوت في الإغارة على التراثات الإليزابيثية واليعقوبية والميتافيزيقية والرمزية من أجل أن يغني مصطلحه الخاص و المميز والذي هو مصطلح جيل شعري،يبقى العمل الأبرز والأعمق في سياق البحث عن لغة شعرية (٣٩٢ –٨).يؤكد س.ك.ستيد أن إليوت وباوند أضافا إلى التصويرية ما يسميه مبدأ

الجمع :"يمكن أن تضاف الصور النقية إلى بعضها دون فرض بنية،دون تواصل منطقي أو سردي وبسبب فردية الدافع الشعري تبدو منسجمة أو قابلة للانسجام ." يضيف ستيد أن إليوت وباوند ابتكرا الحداثة من خلال هذا الاكتشاف وبيّنا أن التصويرية لم تكن غاية نهائية بل نقطة انطلاق نحو تطور جديد في شعر اللغة الإنكليزية (٣٥) Pound.ويمتدح إدموند ويلسون دور إليوت النقدي مؤكداً في ١٩٣١ أن إليوت :"أثر في الرأي الأدبي منذ الحرب بشكل أكثر عمقاً من أي ناقد آخر يكتب في الإنكليزية (١١٥).

بعد بضعة أعوام، في ١٩٣٨ ، أكد ف.ر. ليفس بشكل مشابه أن إليوت جعل نفسه "وعي" عصره وفعل ذلك بفعالية أكبر لكونه ناقداً بالإضافة إلى كونه شاعراً (١٩٦).في المجلد الخامس من كتابه تاريخ النقد الحديث :١٧٥٠ ، ١٩٥٠ ، يرى رينيه ويليك إن إليوت هو "الناقد الأكثر أهمية في القرن العشرين في العالم الناطق بالإنكليزية".

لا أقصد أن أشيرإلى إجماع على أهمية شعر إليوت ونقده أو أن آخذ بآراء هؤلاء النقاد على ظاهرها.إن الاعتبارات الإيديولوجية تؤثر على وجهات نظر أولئك الذين يتحمسون لنقد إليوت وشعره وعلى أولئك الذين يرفضونهما أيضاً.يرفض النقاد الماركسيون إجمالاً مبادئ إليوت النقدية وخاصة أفكاره حول استقلالية الشعر لأنهم يعتنقون وجهة نظر مختلفة في طبيعة الشعر والفنون ووظيفتها ويرفض نقاد آخرون أعمال إليوت بسبب أفكاره السياسية أو لأنهم لا يأخذون بالفلسفة الكامنة وراء آرائه في الشعر.

لم يكن إليوت نفسه متأكداً من قيمة أي تنظير حول الشعر،بما فيه تنظيره، يقول إليوت في مراجعته لكتاب هاوسمان «اسم الشعر وطبيعتة» التي نُشرت في كرايتريون : إن تأملات متكررة قادته إلى أن ثمة أشياء قليلة يمكن أن تقال عن الشعر، وتبدو معظم هذه الأشياء إما مزيّفة أو غير مهمة فلا وجود في رأيه لنظرية في الشعر تمنحنا خطاً فاصلاً مطلقاً بين الشعر واللاشعر،وإن أي تأكيد يضفيه ناقد على قيمة شعر معيّن يعتمد على تعريفٍ ما للشعر، ضمني أو ظاهر لا يستطيع أن يجبر أي شخص آخر على قبوله .(Review of The Name...153) في مقالةٍ عنوانها "درس فاليري" يشكك إليوت حتى بقيمة أي تنظير فلسفي على الإطلاق :

يجب أن يمتلك الفيلسوف البنائي إيماناً دينياً أو بديلاً عن الإيمان الديني، وبشكل عام إنه قادر على البناء فقط بسبب قدرته على إغفال وجهات نظر أخرى، أوعدم إدراكه

للأسباب الانفعالية التي تربطه بنسقه الخاص (Lecon de Valery ٧٦).

استناداً إلى إليوت "ثمة مرحلة أعلى واحدة ممكنة للإنسان المتحضر وهي أن يوحّد الشك الأعمق مع الإيمان الأعمق" (Lecon ٧٦). إن هذا التوحيد بين الشك والإيمان، بين النسبية والدوغمائية، هو برأيي، ما يجعل عمل إليوت مهماً لكثير من أجيال المستقبل وليس لجيله فقط.إن جدلية الهجرة والعودة هي مفتاح فكر إليوت ونظريته الشعرية.لقد ترك إليوت تأثيراً عميقاً ليس على الشعر والنقد اللذين كُتبا في الإنكليزية فحسب، بل أيضاً على الشعر والنقد اللذين كُتبا في لُغات أخرى كثيرة. ولقد كان تأثيره على الشعر والنقد العربيين منذ الخمسينات هائلاً.سأتعقب المظاهر الرئيسية لهذا التأثير في الصفحات التالية ولكن سأقدم أولاً السياق الذي ولدت فيه حركة الشعر الحر العربية في أواخر الأربعينات.

سياق حركة الشعر الحر

يتفق دارسو الشعر العربي في القرن العشرين أن فتحاً جديداً قد حدث في شكل هذا الشعر في أواخر الأربعينات.كان شكل الشعر العربي محكوماً حتى ذلك الوقت بقواعد العروض التي وضعها الخليل بن أحمد في القرن الثامن بعد الميلاد.ابتكر الخليل خمسة عشر بحراً (وأضاف الأخفش البحر السادس عشر فيما بعد) لبناء نماذج الشعر العربي الموسيقية والإيقاعية.تتألف هذه البحور من عشر وحدات أو تفعيلات مختلفة في تمازجات متنوعة. يمكن أن يحتوي كل سطر أو بيت شعري يتألف من شطرين متساويين على ثماني تفعيلات.ثمة بحور بسيطة تتكرر فيها التفعيلة نفسها،وثمة أخرى مركبة تتكَرَّر فيها تفعيلتان مختلفتان في ثلاثة تمازجات مختلفة aba,abab وهناك استثناءات وتنوعات عديدة في بناء البحر،لكن هذا يُردّ إلى أحرف صوتية وأخرى غير صوتية تتبع بعضها البعض في توليفات معيّنة[1].انتهكت قواعد الخليل أو عُدّلت في بعض أشكال الشعر العربي كالموشح الذي طُوّر في أسبانيا في القرن التاسع لكن هذه القواعد ظلت مسيطرة حتى منتصف القرن العشرين.كسر الشاعران العراقيان بدر شاكر السياب ونازك الملائكة جزئياً تلك القواعد في قصائد نُشرت في ١٩٤٧، وبدلاً من التمسك ببنية البيت الشعري المتناسقة والمؤلفة من

شطرين، جاءت هذه القصائد في سطور بأطوال متنوّعة، حيث أساس النموذج الإيقاعي هو التفعيلة لا التوازن التناسقي بين الشطرين.سأترك مناقشة مدلولات ذلك التحول في شكل الشعر العربي للجزء الثاني من دراستي مركزاً اهتمامي على السياق التاريخي لذلك التحول .

انخرط هذان الشاعران والنقاد الذين دعموهما في جدلٍ طويل حول أي منهما كتب القصيدة الأولى التي تستخدم ذلك الشكل الجديد. ظهر كثير من التعليقات على هذا الموضوع على صفحات مجلة الآداب، التي تصدر في بيروت.ومع ذلك أظهر بعض النقاد أن شعراء آخرين كتبوا قصائد مبنية على شكل التفعيلة قبل وقت طويل من ١٩٤٧، وأن تجارب قد تمت في شكل الشعر على يد شعراء مثل شعراء المهجر الذين هاجروا إلى أميركا الشمالية بشكلٍ خاص،وكان أبرزهم جبران خليل جبران، منذ العشرينات(٢). وفي الحقيقة، جرّب شعراء عديدون منذ الأعوام الأولى للقرن العشرين كتابة الشعر المرسل blank verseأو الشعر الذي يحتوي قوافي وأوزاناً متعددة.وقام بعض الشعراء في العشرينات والثلاثينات ببعض التجريبات في الشعر الحر التفعيلي(٣). إلا أن هذه التجارب لم تتطور من مجرد تجريبات فردية إلى تيار أو حركة إلا في نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات.والأكثر أهمية على أية حال هو أنه طرأ تغيّر جذري على مفهوم الشعر العربي في الخمسينات ويعود هذا بشكل رئيسي إلى جهود جماعة مجلة شعر ويمكن أن يُعزى هذا التحوّل أيضاً إلى تغيرات اجتماعية وفكرية حدثت في الحياة العربية وإلى تأثير النظرية والشعر الغربيين، وبخاصة نظرية وشعر إليوت وبعض الشعراء الآخرين الذين كتبوا على منواله، وأيضاً إلى النظرية والشعر الفرنسيين اللذين استتند إليهما تراث إليوت.

ربما لم ترتبط التغيرات في الحياة الاجتماعية والفكرية التي ساهمت في بروز حركة الشعر الحر العربية بالمجادلات الفلسفية حول طبيعة الحقيقة ومكان الإنسان في الكون كما كانت الحالة في الغرب.كانت القضايا بالنسبة للشعراء العرب سياسية واجتماعية ومرتبطة بالتخلّف وبغياب الحرية وبظروف اجتماعية متبدّلة نتجت عن توسّع الحياة المدنية.وإذا عبّرنا عن المسألة في صيغةٍ مختلفة، نقول إن الشعراء الغربيين كانوا أكثر اهتماماً بالمدلولات الفلسفية للمسائل والتحولات الاجتماعية والسياسية وبينما كان الشعراء العرب أكثر اهتماماً بالحاجة الملحّة للتغلّب على المشكلات الاجتماعية والسياسية التي تواجههم وتواجه بلدانهم.ومنذ الخمسينات بدأ بعض الشعراء العرب

يعيرون انتباهاً أكبر للخلفية الإيديولوجية والفلسفية للمسائل السياسية والاجتماعية.وقادت جماعة شعر هذا الاتجاه.وهكذا نلاحظ حصول تحول نوعي في كل من الشعر العربي والنظرية الشعرية العربية في أواخر الخمسينات.

كان المشهد السياسي في العالم العربي بعد الحرب العالمية الأولى مشهد توقعات وإحباطات.أنهت هزيمة تركيا أربعة قرون من الحكم الاستبدادي مارسته الإمبراطورية العثمانية، لكن بعد الحرب سرعان ما تلاشت الآمال العربية في الحرية والوحدة.وبدلاً من الاستقلال وقع العرب تحت انتداب بريطانية وفرنسا، وبدلاً من الوحدة ازداد انقسام بلدانهم وتبعثرها.وفي أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها أصبح عدد من البلدان العربية مستقلاً ولكن في أواخر الأربعينات خابت الآمال التي حملها هذا الاستقلال معه بظهور دولة إسرائيل في ١٩٤٨ . وبعد هذا الحدث الذي صدم أساس الحياة العربية، هزّ عدد من الانقلابات العسكرية توازن الأنظمة السياسية في بعض البلدان العربية وبخاصة في سوريا، وكانت الأنظمة التي نجمت عن تلك الانقلابات ديكتاتوريات عسكرية زادت من سوء ظروف الشعب الاقتصادية والاجتماعية بدلاً من تحسينها. تمتّعت تلك الأنظمة ببعض الاستقرار الناجم فقط عن وسائل قسرية جردت الشعب من الحريات الأساسية.وقد عانى المفكرون بخاصة من أنظمة كهذه، وكانت خياراتهم الوحيدة هي التعامل مع النظام أو الصمت أو الهجرة.

فشلت محاولات الوحدة بين بعض البلدان العربية باستمرار، وحملت شعارات الحرية والاشتراكية والوحدة التي اعتنقها الرئيس المصري جمال عبد الناصر أملاً كبيراً إلى العرب حتى خارج مصر، إلا أن هذه الشعارات برهنت أنها خاوية من أي مضمون حقيقي وخاصة بعد هزيمة الجيش المصري وجيشي سوريا والأردن في حرب ١٩٦٧ مع إسرائيل. ولّدت نتائج حرب (١٩٧٣م)، بعض الأمل لأنها لم تكن هزيمة حاسمة للجيوش العربية.وتمكن العرب من استخدام البترول للضغط على الدول الغربية التي دعمت إسرائيل في تلك الحرب وخاصة الولايات المتحدة الأميركية.لكن حلّت بعد الحرب مباشرة سلسلة من النكسات: بدأت الحرب الأهلية اللبنانية في ١٩٧٥ ، ونشبت الحرب الإيرانية العراقية في ١٩٨٠ ، وأدّت كل من هاتين الحربين إلى نتائج مدمرة.انخفضت أسعار النفط بحدّة في الثمانينات وعانى اقتصاد عدة بلدان عربية نتائج ذلك.

إن المشهد السياسي الحالي في العالم العربي يبعث على اليأس.في عدة بلدان عربية تحظى الأصوليات الإسلامية بالزخم والقوة والاتجاهات العلمانية والديموقراطية مهددة بالأفول، ولا يمكن اعتبار أي نظام عربي ديموقراطياً.ولبنان التي كانت فسحة للحرية والرخاء وملاذاً للكتاب والمفكرين العرب دُفعت إلى حافة انهيار اقتصادي وسياسي وثقافي شامل،تحاول الآن تلافي ذيوله.

أما الكتاب والمفكرون من جميع أنحاء العالم العربي الذين اجتمعوا في لبنان في الخمسينات والستينات وأنتجوا أفضل أعمالهم، فهم مبعثرون الآن في أنحاء العالم أو مُسكتون.أدونيس واحد منهم،في الخمسينات التجأ إلى لبنان لينجو بنفسه من الاضطهاد في سوريا بسبب معتقداته السياسية. الآن هو مرة أخرى في المنفى في باريس لينجو من إمكانية المزيد من الاضطهاد.

إزاء هذه الخلفية يمكن فهم فكر أدونيس الذي يرتبط وضعه بمظهر آخر من المشكلات التي تواجه الكاتب والمفكر العربي.ينتمي أدونيس إلى طائفة إسلامية هي الطائفة العلوية التي عانت كثيراً من الاضطهاد عبر التاريخ.جُرِّدت الأقليات الدينية في *العالم العربي من حقوقها وحريتها في مراحل مختلفة من التاريخ الإسلامي* وخاصة في ظل الإمبراطورية العثمانية.حين انتهى الحكم العثماني بعد الحرب العالمية الأولى بدأت هذه الأقليات تقيِّم مصيبتها التاريخية في العالم الإسلامي وتقترح بدائل للإيديولوجيا الإسلامية التي لا تسمح بالفصل بين الدين والدولة، وكان الحزب السوري القومي الاجتماعي إحدى الإيديولوجيات المقترحة.انضم أدونيس إلى ذلك الحزب في الأربعينات فتأثر عميقاًبإيديولوجيته، وكان الطرح الآخر هو الإيديولوجيا اللبنانية التي صاغها عددٌ من المفكرين المسيحيين[٤].عبّرت الكتابات الشعرية والنثرية لشعراء الشعر الحرّ عن حسّ بالأزمة وعن حاجة ملحة لإنقاذ الثقافة والمجتمع العربي من وضع يائس . ويتشابه هذا الشعور تماماً مع شعور الشعراء الأنكلو- أميركيين، خاصة إليوت وباوند اللذين شعرا بوجود أزمة عميقة في الحضارة الغربية عند منعطف القرن، وبدآ يعملان لتفادي انهيار تلك الحضارة ولإعادة إحيائها.

قالت نازك الملائكة في محاضرة ألقتها في بيروت في ١٩٥٤، إن الوصف الأفضل للمجتمع العربي في وضعه الحالي هو أنه مجتمع قلق،وأضافت أن القلق هو نذير عاطفي يُشير إلى أن جانباً من حياتنا فقد نقطة ارتكازه وبدأ بالانهيار."إننا نقلق لأننا قد بدأنا نملك وعياً بحياةٍ أسمى من الحياة التي نحياها وكأننا قد بدأنا نتجزّأ إلى

كيانين أحدهما يدرك الحاضر والآخر يدرك مستقبلاً حياً يجعله يقارن وينفعل ويبدأ بالاحتجاج ".إن أحد التجليات المعقدة لهذا القلق هو المعايير المهتزة وعدم وجود مرجع نظري ثابت في حياتنا .هذا يولّد ظاهرةً تنتشر في جميع مظاهر الحياة العربية وهي الميل إلى التعامل مع الظواهر بشكل منفصل بدلاً من الربط في ما بينها.مثلاً نتعامل مع اللغة بمعزلٍ عن الدين ومع السياسة بمعزل عن الفنون.ظاهرة أخرى تتعلق بالموضوع هي الميل إلى المبالغة وعزل عوامل معيّنة، مثلاً اهتمامنا الزائد بالسياسة.تضيف الملائكة: "إن المجتمع العربي لا يزال في صميمه "مجتمعاً محافظاً" بمعنى سلبي.التغيرات التي تحدث فيه سطحية لم تغير اللُّب الداخلي للقوانين والأنظمة.تخلق نزعة المحافظة هذه تناقضاً بين اللب المذكور وظروفنا الحاليّة.إن الضمير الذى تخلقه تلك القوانين والأنظمة غير المجارية لتطور الزمن ضمير استبدادي لأنه يفرض على الفرد معيار سلوك غير ملائم لظروف حياته الحالية.يظهر أن المجتمع تفكك وتخلّى عن وظيفته الأساسية في دمج وتطوير أعضائه.

وفي ميدان الأخلاق، تلاحظ الملائكة وجود هاوية سحيقة بين العقل والعاطفة.يعتبر المجتمع العربي العواطف نقيضاً للعقل ويرى أن كبت العواطف ملازم للحكمة.نستطيع القول بالتالي إن المجتمع العربي بدلاً من أن يزوّد أفراده بمعايير السلوك التي تساعد في تطوير طاقاتهم وميولهم الفطرية، فإنه يقدّم مُثُلاً ضيّقة تخنق تلك الطاقات والميول وتشلها.

يحتاج المجتمع العربي أن يركز أكثر على المعايير الأخلاقية الإيجابية بدلاً من السلبية وأن يربط الأخلاق بشكلٍ مباشر مع الحاجات البشرية والوظائف البيولوجية للجسد.يجب أن يكون الإنسان هو القانون الذي نلاحظه في بناء المجتمع والأخلاق.وتختتم نازك الملائكة كلامها داعيةً إلى نظام اجتماعي يساعد في تطوير الطاقات الإبداعية للأفراد عن طريق ربط القانون والأخلاق والعمل بالحاجات البشرية (نحو مجتمع ١ - ٦ - ٧٦ - ٧٨)

ويصف عبد الوهاب البياتي الذي هو رائد عراقي آخر للشعر الحرّ،حسّ الأزمة الذي شعر به جيله.كان على البياتي أن يغادر،مثل شباب آخرين، الريف ليدرس ويعمل في بغداد.كانت الصدمة الأولى التي تعرض لها هي أن "المدينة" الحقيقية التي عاشت على ضفاف دجلة قروناً عديدة وعرفت حضارات عظيمة، ماتت واختفت إلى الأبد. بنيت مكانها "مدينة مزيفة قامت بالصدفة وفرضت علينا".كانت تلك المدينة كالمهرجٍ يلصق

على ملابسه كل لون أو أية قطعة قماش يصادفها.ويضيف البياتي أن جيله الذي "استعار ثياباً وأزياء من كل عصر حتى فقد شخصيته وصوته الحقيقي" يشبه تلك المدينة.لم يكن هناك ارتباط بين دراساتنا واحتياجاتنا الروحية والمادية.وقد ولّد هذا الانفصام شعوراً بالتناقض بين الفكر السائد وبين الواقع القائم أمامنا.يضيف البياتي أن ذلك الشعور استند إلى شعور طبقي سابق وحاد إلا أنه لم يكن حقداً."كنت بحاجة إلى شعلة تلتهب لتحرق هذا الواقع وتطهره ولكنني لم أكن قد تبينت بعد كيف تلتهب هذه الشعلة ولا صورة المستقبل بعدها ".

كانت صورة الواقع الذي شاهده البياتي في أوائل الخمسينات باختصار صورة واقعٍ مدّمر يخيِّم فيه اليأس على كل شيء.بالتالي كانت أشعاره الأولى محاولة لتصوير هذا الدمار والعقم الشاملين.ويتابع البياتي قائلاً إن جيله امتلك فرصة التعرّف على ثقافات وآداب عالية متنوعة زوّدته بوسائل ثقافية أفضل من أجل مواجهة المشكلات الإنسانية واقتراح حلول لها.يقول: "أذكر كيف ألهبت مشاعري كتابات أودن بغنائيتها الواقعية التي سبقت إليوت إلينا".لم يلفت أي شاعر عربي من تلك الفترة انتباهنا فحتى جبران تخيلته كاهناً عجوزاً يلبس مسوحاً سوداء ويذرف الدموع أمام جثة ميتة.كان أدبهم ثورة رومانسية عاطفية أكثر منه تعبيراً عن ولادة الجيل الجديد من خلال الأزمة وسنوات العذاب".يختتم البياتي كلامه شارحاً تجربة المنفى في شعره: المظهر الأول هو "المفهوم الوجودي للمنفى" الذي يصوّر الكائن البشري كقطرة مطر منعزلة تحتاج إلى مواجهة قدرها على الأرض دون أية مساعدة.المظهر الثاني هو المنفى المتعلق بالصراع الطبقي الذي يترك الفرد الفقير يواجه حياته البائسة وحيداً.والمعنى الثالث للمنفى هو "إبعاد الإنسان عن الأرض التي ولد فيها وامتدت فيها جذوره"(٤-٥ ، ١٩٨).

ويحدد ميخائيل نعيمة الذي هو أحد رواد النظرة الجديدة في طبيعة ووظيفة الأجيال الثلاثة للأدباء العرب في القرن العشرين فيرى أن الجيل الذي ينتمي إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى،كان جيل هَدمٍ وتمهيد.كانت مهمته هي الأصعب.كان عليه أن يجدّد علاقة الأدب مع الحياة، تلك العلاقة التي قُطعت أثناء حقبة الانحطاط الطويلة.كان عليه أيضاً أن يرسي معايير جديدة للأدب ويدافع عنها بضراوة ضد المعايير القديمة.وكان الجيل الثاني الذي نشأ في فترة ما بين الحربين العالميتين "جيل تجّدد وبناء"،ولقد ساعده في القيام بمهمته جو الهدوء النسبي الذي ساد العالم بين ١٩١٨ و١٩٣٩،وانفتاحه الواسع على الأدب الغربي.وسواءً اقتبس ذلك الجيل أم أبدع فقد كان

في سباق مع الزمن.كان عدد القراء يزداد باستمرار ويقرأ بظمأ ما يُنشر،وأدى ذلك إلى ظهور عدد كبير من الكتب والمجلات الأدبية.يضيف نعيمة أن الجيل الذي عاش في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية كان جيلَ "حيرةٍ وقلقٍ وتفتيش وصراع، وبالتالي جيلَ تشاؤم ولا مبالاة واستهتار ونزق،ولا عجب إذا لم يمتلك وجهاً أو هوية،ولكن رغم كل هذا، أنتج ذلك الجيل مواهب أدبية مهمة(١٨).لعل هذه الصور الثلاث التي قدمها شاعران نضجا في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات وكاتب اختبر التحول الكامل للأدب العربي في القرن العشرين أن تكون كافية لإعطائنا فكرة عن الأزمة التي شعر بها المفكرون العرب في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية.بدت الحياة للشعراء العرب خراباً وقحطاً فليس غريباً أن تكون قصيدة إليوت "الأرض الخراب" بمثابة نموذج وأمل لهم.

إليوت وحركة الشعر الحر

جاءت إحدى الإشارات الأولى إلى إليوت في مقالات كتبها معاوية محمد نور في أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات.ولقد جمعت هذه المقالات التي ظهرت في مجلات مصرية في كتاب نشر في ١٩٧٠ .يقول محرر المقالات الطاهر.م.أ. البشير في المقدمة أن نور درس الأدب الإنكليزي في الجامعة الأميركية في بيروت وشارك في الحياة الأدبية بمصر في الفترة الواقعة بين ١٩٣٤ و ,١٩٣٧سأقدم هنا بعض الأفكار في الأدب والفن والفلسفة التي عبّر عنها نور في مقالاته لأنها تعكس وجهة نظر حداثية متقدّمة في الفنون مَهّدت الطريق للتطورات الناشئة في الشعر العربي والتي نضجت في الخمسينات.

ينتقد نور في إحدى المقالات كتّاباً مثل محمد حسين هيكل، وطه حسين، وسلامة موسى، لأنهم ينشرون آراء الأوروبيين وحدها ولا يقدمون نظرياتهم الشاملة الخاصة في الحياة والفنون. في مقالةٍ أخرى يؤكد نور استقلالية الفن بكلمات تذكرنا بإليوت والنقاد الجدد.يقول:

... لأن من خواص الفن الوحدة،

والاكتفاء بعنصره فإن أي عمل يختص بالفنون

ويخرج على حريتها أو يحطم من وحدتها أو يبحث عن عناصر خارجة عن طبيعة الفن لشرح الفن لعناء باطل،لا يزيد الفن جمالاً ولا يجعل فهمه أيسر،فعناصر الفن موجودة فيه وهي تشرح نفسها للذي يعرف كيف يقدر الفنون وهذا هو سرّ الفن وجلاله الخالد(٦٥).

يعبّر نور أيضاً عن وجهة نظر نسبية، تُعد في الوقت الذي كتبت فيه جديدة وأصيلة في السياق العربي.بعد استعراض المدارس الفلسفية وتذبذبها من وجهة نظر إلى أخرى،يقول نور إن تلك الظواهر تبيّن أنه لا توجد نظرية واحدة ثابتة وأن عالم الفلسفة والآراء ينتقل دائماً من وجهة نظر إلى أخرى، وبالتالي،يضيف نور: "يجب أن نحتاط في التشيع لهذا الرأي أو ذاك وأن نأخذ الآراء بكثير من الحذر والنقد والشك.فليس هناك ما يمكن أن يسمى صدقاً كله أو خطأ كله.حتى حين نشك، يجب ألا يكون شكنا إيماناً بالشك،لأن هذا سيناقض الشك نفسه (١٥٧).

يعبّر نور عن وجهة النظر الشكّية النسبية نفسها في ما يتعلّق بالقيم الأدبية.يقول إنه كان يشعر أحياناً بشك وحيرةٍ حين يفكر بالقيم الأدبية.وقد دفعته المقارنة بين ما يراه العالم الفني فناً عالياً وما يفهمه الجمهور إلى استنتاج أن الذين يفهمون الفن العالي ليسوا أفضل من الذين يفهمون الفن الشعبي،وأنه ينبغي أن لا نأخذ القيم الفنية والقيم الأخرى بإيمان يقارب العبادة...أحياناً أسمي تلك القيم أكاذيب متكررة، أقرّتها إما قوّة العادة أو الجبن.إن الأشياء التي تكتسب القداسة بمرور الزمن تخيف البشر ولهذا لا يختبرونها أو ينظرون في صحتها.إلا أن نور يعدّل في المقالة نفسها موقفه ليدافع عن القيم الفنية قائلاً: يفشل البشر العاديون في فهم الأعمال الفنية الخالدة لأنهم يفتقدون الثقافة الضرورية لتشكيل الذوق العميق الذي يتطلبه تقدير أعمال كهذه.ما نحتاج إليه هو تثقيف البشر وإغناء حياتهم وليس لومهم على عدم قدرتهم على فهم فنٍ معقّد (١٦١ – ١٦٦).

الشاعر الحقيقي في منظور نور فيلسوف يشاهد ويحس الأشياء بطريقة تختلف عن الآخرين،فهو ينتقد الشاعر إبراهيم ناجي الذي قرأ قصائد حب لـ "إليوت" وآخرين لكنه لم يكن قادراً على بلوغ الصراع الروحي وتعقيد الأسلوب والصور الذي أنجزوه في شعرهم. ينوّه أيضاً أن ناجي وشعراء مصريين آخرين معاصرين يفتقدون "الصحارى العارية" العاطفية والفكرية و"الحيرة الشاعرة" والتعقيد الشعري الضروري لإنتاج الشعر العظيم.يخاطب أولئك الشعراء قائلاً:

ليس الشعر أيها الأصدقاء بالمادة كاملة الصنع التي يمكن أن نشتريها جميعاً من الحانوت أو يمكن صنعها كما تصنع الثياب على هذا الطراز أو ذاك.إنما الشعر هو تجربة حيوية يحسها شخصٌ حي ويبصرها وجدان نيّر،وهي تجربة فردية لم تحصل ولم تر إلا كما حصلت وكما

رآها ذلك الشخص الحي.ثم يحاول نقلها وإيصالها عن طريق الكلم والإيقاع على قدر مهارته إلى أمثاله من الأحياء الشاعرين(٢٦٢).

يحاول نور أن يدافع عن علاقة بين الشعر والحياة الحديثة بمفرداتها وجمالها متبعاً ربما خطوات بودلير مؤكداً على حاجة الشاعر إلى الثقافة وامتلاك وعي بالعصر الذي يعيش فيه، وهو يتهم الشعر الذي كتبه معاصروه في مصر بالسخافة، داعياً الشعراء المصريين إلى قراءة الشعراء العظام وخاصة الأوروبيين المعاصرين ليتعلموا أساليب الفنان الحديث واهتماماته(٢٦٩).

سواء أثّرت مقالات نور بمعاصريه أم لم تؤثر،فقد كانت إحدى المؤشرات الأولى على تغير الحساسية الذي أنتج حركة الشعر الحر بعد عقدين.على أية حال،كان لويس عوض أول من عرّف القارئ العربي بإليوت في مقالة طويلة نشرها في مجلة الكاتب المصري في كانون الثاني ١٩٦٤ .من الضروري أن نفصّل هنا تلك المقالة الرائدة.

يبدأ عوض بتقديم ملخص مختصر عن السيرة الذاتية لإليوت،ثم يقدّم "أغنية حب ج ألفرد بروفروك" شارحاً ومترجماً بعض مقاطعها.يعلّق عوض على القصيدة قائلاً : "ولقد تروعك في هذا الشعر غرابته،فهو لا يتفق مع النسق المألوف في القريض التقليدي الذي نعرفه".يضيف عوض أن هذه الطريقة الجديدة في كتابة الشعر هي الخاصية التي تميز الشعر الإنكليزي في فترة ما بين الحربين.وكل شيء في الوقت الحاضر قيد التجربة، بدءاً من أساليب التعبير الفني.يشرح عوض غموض هذا الشعر الجديد مدافعاً عنه بوصفه مبنياً على تتابع العواطف والذكريات بدلاً من المنطق الذي يسمُ الشعر التقليدي.

ثم يقدّم عوض ترجمة للمقطع الأول من "دفن الموتى" في قصيدة «الأرض الخراب» ويعلّق قائلاً:

وهذه الطريقة في الإنشاء لا تختلف في شيء عما يسمونه في التحليل النفسي تداعي المعاني اللامترابط.فالمريض يسترسل في سرد أفكاره أمام الطبيب المحلّل بلا قيود ولا نظام، ومن هذه الذكريات المفككة يفتضح عقله الباطن وتخرج إلى النور مكنوناته ومكبوتاته.

ويقول عوض إن ظهور تلك الطرق هو من نتائج التمرد على العقل الذي انتشر في أوروبا في القرن العشرين، بعد أن ثبت للأوروبيين إفلاس العلم وعجزه عن تحقيق التقدم الذي تاقت إليه البشرية في القرن التاسع عشر تحت حكم الرأسمالية التي

وجهت العلم نحو خدمة مآربها المادية وليس نحو تنظيم المجتمع ٥٥٩).ويسهب عوض في شرح تقنية شعر إليوت والشعر الإنكليزي المعاصر بعامة من خلال التقنيات التصويرية المستخدمة في السينما،ويقول موضحاً أن الطريقة المرعية في الإخراج السينمائي تعتمد على الانتقال المفاجئ من مشهد إلى آخر دون اعتبار لعلاقات المكان والزمان أو التسلسل المنطقي.بدلاً من ذلك،يعتمد الانتقال من مشهد إلى آخر بشكل عام على وحدة الفيلم في مجموعه وعلى التتابع العاطفي وحده في أجزاء الفيلم المختلفة كل على انفراد(٥٥٩).

ومما زاد في غموض الشعر الإنكليزي المعاصر بحسب عوض،خضوع أصحابه للمدرسة الرمزية الفرنسية وبخاصة لافورغ رامبو وفاليري.ويضيف عوض إن شعر إليوت بالذات أوضح ثمرة لتفاعل هذه التأثيرات،ونتيجة ذلك كله أدب لاسبيل إلى تذوقه وفهمه بشكل كامل إلا إذا اكتسب القارئ معرفة كافية بلغات أوروبا الرئيسية وآدابها(٥٥٩).

ثم يعرض عوض استيحاء الميثولوجيا في شعر إليوت فيقول إن الميثولوجيا اليونانية والرومانية وظّفت في الشعر الإنكليزي منذ أوائل القرن السادس عشر حتى "تينيسون" في نهاية القرن التاسع عشر.واعتمد تذوق ذلك الشعر خلال القرون الأربعة الأخيرة على معرفة التراث اليوناني والروماني، أما في الوقت الحاضر فإن معرفة كهذه غير كافية لفهم الشعر الإنكليزي المعاصر،لأن جذوره تمتد لا إلى الحضارتين اليونانية والرومانية فحسب،بل أيضاً إلى أصول الحضارة الإنسانية بعامة.يقول عوض:" إن إليوت مؤسس هذه المدرسة يكثر من الاستعانة بالتراث المسيحي خاصة".وتأثير دانتي على إليوت صريح بحيث لايمكن فهم شعره إلا بدراسة الكوميديا الإلهية.ويبيّن عوض كيف يستخدم إليوت بمهارة عظيمة الميثولوجيا المقارنة التي تعلمها من جيمس فريزر مؤلف كتاب الغصن الذهبي. إن قصيدة "الأرض الخراب" مليئة بالتلميحات وهي مكان للقاء ثقافات شرقية وغربية، قديمة وحديثة، وثنية ومسيحية.ويصح هذا على بقية شعره.ويردّ عوض تلك الظاهرة الجديدة في الشعر الأوروبي إلى"النشاط الكبير في تجارة الفكر بين الشعوب المختلفة واصطباغ الثقافة بالصبغة العالمية في جيلنا هذا".ويربط أيضاً تلك الظاهرة بالاقتصاد العالمي المتداخل الذي نتج عن الثورة الصناعية.ولم يقد هذا إلى جعل الحياة البشرية أكثر تعقيداً فحسب،بل أيضاً إلى اندلاع الحروب العالمية وظهور الأنظمة والعقائد والثقافة العالمية (٥٥٩- ٥٦٠).والسبب

الآخر لغموض شعر إليوت أنه يملأ شعره باختبارات شخصية لا يشاركه فيها إنسان دون تمهيد كاف ويُعيد عوض تلك الظاهرة إلى انسحاب شخصية الفنان المنهزمة أمام القوى الجديدة للحضارة التي تسحق الفردية بشكلٍ كامل، وإلى إصرار الفنان على إعلان اختباره الشخصي الذي يعتز به كلما سنحت له الفرصة (٥٦٠-٥٦١). وهذا احتجاج على الروح الجماعية التي جاءت مترافقة مع الثورة الصناعية. يلجأ إليوت أيضاً إلى صور مأخوذة من الحضارة الآلية التي تحيط به وليس من الطبيعة، مبتدئاً بذلك ثورة في اللغة الشعرية. يختتم عوض قائلاً إن شعر إليوت هو مثال الجدة والغموض في الوقت نفسه. جذبت طريقته الشعراء الجدد في انكلترا مثل أودن وسبندر وماكنيس وسيسيل دي لويس وآخرين كثيرين.

يشكل أولئك الشعراء مدرسة عظيمة لكل من ابنائها طابعه الخاص داخلها، ولكنهم جميعاً يبنون على أساس إليوت كثيراً أو قليلاً، فإليوت بهذا المعنى، يشكّل نقطة تحول في تاريخ الشعر الإنكليزي وهو في هذا الصدد لا يقل أهميّة عن الشعراء الذين اشتهروا بتجريبهم الشعري، مثل مارلو وملتون ودرايدن وشيللي وويتمان(٥٦١).

يناقش عوض في الجزء الثاني من مقالته التطور في شعر إليوت. يقول إن شعر إليوت تطور تطوراً محسوساً مع مرور الزمن وتقدم باستمرار من الخاص إلى العام، من التجربة المادية إلى التجريد ومن العاطفة إلى الفكر، ولكنه رغم تطوره حافظ على بعض الأفكار الجوهرية الثابتة في جميع مراحل حياته(٥٦١). ويشير عوض إلى أن إليوت مرّ في أزمةٍ روحية رئيسية أثناء الحرب العالمية الأولى وخرج منها شاعراً دينياً بالنتيجة. فقد الثقة بالحياة والأحياء وهيمن عليه اليأس. وقد ترجم عوض فقرات من قصيدة "الرجال الجوف" التي يصفها بأنها أبلغ رثاء للعالم نعرفه حتى الآن.وأشار مرة أخرى إلى "الأرض الخراب" التي يعدها مجموعة قصائد بدلاً من قصيدة واحدة(٥٦٢). ناقش عوض أيضاً تصوّف إليوت واعتبره محدوداً لأنه لا يجسّد رؤية واضحة ولأنه مستعار ولا يستند إلى تجربة حقيقية مباشرة.فهذا التصوف ثمرة اجتهاد المفكر، لا ثمرة تجربة المتصوّف في ساعة الوجد. إنه أيضاً تصوف غاضب، يائس وحزين، ويناقض التصوّف الحقيقي(٥٦٤). يقول عوض: إن إليوت دخل مرحلة ثالثة من تطوّره الفني في ١٩٣٦ وهي مرحلة الشعر الفلسفي أو الميتافيزيقي و"الرباعيات الأربع"هي ثمرة هذه المرحلة(٥٦٤ - ٥٦٥). في الجزء الثالث من مقالته يناقش عوض وجهات نظر إليوت السياسية من منظور ماركسي ويقتبس رأي الشاعر ستيفن سبندر الذي يصف

إليوت بأنه "سيد الهادمين" بين "أدباء الكارثة". إن إليوت، بالنسبة إلى عوض،هو نهاية مدنية بائدة مكانها الطبيعي هو العصور الوسطى والإقطاع. لم يكن إليوت قادراً على فهم الضرورات المادية والروحية في التطور التاريخي للمجتمع منذ الثورة الصناعية،فقد رفض كلاً من المجتمع الصناعي للبرجوازية الغربية والثورة الشيوعية في روسيا. كان مفكراً طبقياً ندب اختفاء طبقته ونظر إلى الكنيسة كما ينظر الماركسي إلى الدولة الشيوعية ورأى أنها غاية الحضارة ودعامتها الأولى.ويقتبس عوض من كتاب «بحثاً عن آلهة غريبة» لإليوت ما يذكر بحسب قوله بـ كفاحي لـ "هتلر".ويختتم مناقشته لسياسة إليوت قائلاً إن هذا الاتجاه الفاشي في إليوت يتماشى مع أركان فلسفته الأخرى ومع رسالته الفنية (٥٦٧–٥٦٨).

كانت مقالة عوض مهمة جداً في فترة نشرها لأنها المقالة الأولى المفصّلة عن إليوت. تمكّن عوض من تقديم الصفات الفنية الرئيسية لشعر إليوت خاصة في المرحلة الأولى من تطوره الشعري الذي تتوج ب "الأرض الخراب". إلا أن معالجته لتطور إليوت اللاحق ليس على هذه الدرجة من التفصيل و الإضاءة، ولا تساعد ترجماته لشعر إليوت القارئ. إنها نثرية، تحاول دون نجاح دائم أن تنقل معاني إليوت وليس صوره و إيقاعاته.وقد حاول عوض الذي كان متأثراً بالماركسية في الوقت الذي نشر فيه مقالته أن يشرح أساليب إليوت على ضوء العوامل السوسيو- اقتصادية معتبراً أفكار إليوت السياسية رجعية وفاشية. كان عوض، مثل شعراء الثلاثينات في إنكلترا الذين تأثر بهم، قادراً على تقدير قيمة شعر إليوت رغم أنه اختلف معه في معتقداته.

لم تكن تلك المقالة الرائدة عن إليوت مساهمة عوض الوحيدة للتعريف بإليوت في الدوائر الفكرية العربية في أواخر الأربعينات.فقد نشر في القاهرة في ١٩٤٧ مجموعة قصائد بعنوان بلوتولاند وقصائد أخرى. إن ما يهمنا بشكل رئيسي هو مقدمة المجموعة التي جاء فيها:إن جيلنا هو جيل معذب ثائر، لقد عشنا في الأرض الخراب التي نجمت عن حربين عالميتين... لم يولد جيلنا على أبواب أحد. نقرأ فاليري وإليوت لا البحتري وأبا تمام[٥].وتذكرنا كلماته هذه بكلمات البياتي السابقة.

إن هذه المقدمة بيانٌ يكشف الخلفية الإيديولوجية لحركة الشعر الحرّ، ويثير بعض المسائل الإيديولوجية الأساسية التي رافقت المجادلات التي أحاطت بتلك الحركة. يرفض عوض في مقدمته كلاً من التراث العربي واللغة العربية. يقول إن مصر لم تنتج شاعراً عربياً واحداً مهماً في الفترة الواقعة بين القرن السابع عشر والقرن

العشرين.ويعتبر هذا مؤشراً على أن المصريين لم يهضموا اللغة العربية القرشية. ابتكروا بالأحرى،لغة خاصة تمتلك أصولاً قرشية إلا أنها تختلف عن العربية في أبجديتها وقواعدها وصيغ ألفاظها وعروضها(٧-٨). ما يؤكده عوض هو أن العرب ولغتهم دخلاء على مصر وأن العرب فرضوا ثقافتهم ولغتهم على المصريين الذين أبدعوا أدباً شعبياً ليحافظوا على ثقافتهم وهويتهم.ويصف تمرد بعض المصريين مثل لطفي السيد وبيرم التونسي على "اللغة العربية المقدسة" فيقول إنه تمرد العبيد على أسيادهم (١٠).

لم يؤكد منح .أ. خوري الذي كتب دراسة عن كتاب عوض على هذا الجانب من مقدمة عوض، رغم أنه قدّم تقييماً ممتازاً لمساهمات عوض النظرية والعملية في حركة الشعر الحر.إن خوري الذي يكتب داخل السياق الشكلاني اختار أن يتجنّب مناقشة الجدل الإيديولوجي الذي أدّى إلى قمع ومصادرة كتاب عوض في مصر. إن ذلك الجدل بخصوص التراث واللغة العربية محوري لفهم حركة الشعر الحرّ. إنه نوعاً ما شبيه بالجدل حول التراث و الجدل الذي رافق التحول في الشعر الأنكلو – أمريكي على أيدي الشعراء الأمريكان والإيرلنديين بشكل رئيسي والذي بدأ حوالي ١٩١٠ ، أما بخصوص الشعر الحر العربي قاد التحول شعراء ينتمون إلى جماعات أقلية في العالم العربي وجدوا من الضروري أن يتحدّوا هيمنة التراث العربي الإسلامي وأن يبدعوا لأنفسهم عالماً خاصاً من خلال تحويل وتحوير ذلك التراث، إن لم يكن من خلال استبداله بتراث عالمي آخر.أكثر شمولاً.

يُشير وصف عوض للتجارب الشعرية التي طبّقها في كتابه بلوتولاند إلى وجهة تحويل التراث الشعري العربي التي نحاها. لقد جرّب، لأن الإنسان،كما يقول يمتلك حقاً مقدساً وطبيعياً في التجريب ولأننا: "نعيش في مجتمع آسن" لم يُجرّب فيه شيء جديد منذ أربعة آلاف عام. يضيف عوض أن الخراب منتشر في كل مكان:" في عقولنا وفي حواسنا وفي كتبنا، وعلى الجدران" وفي الهواء والماء (١٠ – ١١). كان تجريبه الأول في اللغة المحكية المصرية، بينما كانت بقية تجاريبه الأخرى محاولات لتبني أنوا ع غربية (الشعر السردي غير الملحمي، البالاد، والسونيته) وتقنيات شعرية غربية كالشعر المُرسل، والمعاظلة والشعر الحر. يقول عوض إنه تأثر بإليوت وليس بـ "وولت ويتمان" في كتابته للشعر الحرّ الذي يسميه شعراً منثوراً. وينصح عوض الشعراء الشباب بأن: يقبضوا على البلاغة ويحطموا عنقها، متبعين مثال فيرلن، ينصحهم أيضاً أن يجرّبوا

في اللغة ويحطموا قواعدها ويقلبوها رأساً على عقب (١٩ – ٢٠).

يختتم عوض مقدمته قائلاً إنه لم يهدف من نشر تلك القصائد إلى "أن يفتح فتحاً بل أن يخلق دوامة صغيرة من دوامات الفكر وسط هذا الأسن الأزلي"(٢٣)، يقرّ أنه سرقَ من الشعراء الغربيين كثيراً وأنه فعل ذلك من أجل الشباب المصريين الحائرين الذين عانوا البطالة والأحلام والآمال والطموحات الخائبة.ولم يعثروا على شعر يعبرعن آمالهم ومخاوفهم العربية. يعترف عوض أخيراً أنه أصبح ماركسياً يرى كل شيء حوله بألوان حمراء وإنه راض أن يعيش في ذلك الحريق فمن رأى السلاسل أجساد العبيد لم يفكّر إلا في الحرية الحمراء(٢٥).

أوافق تماماً على النتيجة التي توصل إليها خوري في دراسته حول كتاب عوض ومؤداها أنه:

> **نتيجة لتأثير الغرب أدت التغيّرات الجذرية في ظروف العالم العربي الحديث المادية والاجتماعية والفكرية إلى تغيّر مماثل في الحساسية وأنماط الفكر والقيم وأدى التغير داخل المجال الأدبي إلى جعل النظام الشعري القديم عتيقاً يقتضي التعديل أو الاستبدال(١٤٣ – ١٤٤).**

تشير مقدمة عوض إلى أن إليوت بدأ يجذب اهتمام الشعراء والنقاد العرب في أواخر الأربعينات. وازداد هذا الانتباه بشكل كبير في الخمسينات إلى درجة أن شعر إليوت –خاصة قصيدته " الأرض الخراب"– ونظريته الشعرية احتلا مركزاً أساسياً في حركة الشعر الحرّ العربية.

قام بالترجمات الأولى لنقد إليوت إلى العربية منح خوري نفسه، ونشرت الترجمات في مجلة الأديب في ١٩٥٥ و ١٩٥٦، وتضمّنت مقالتين مهمتين لإليوت: "التراث والموهبة الفردية" و"موسيقا الشعر"، اللتين أحدثتا تأثيراً قوياً في النقاد والشعراء العرب. ولقد بنى الناقد المصري البارز محمد النويهي دفاعه عن الشكل الجديد للشعر العربي في كتابه قضية الشعر الجديد الذي نُشر في القاهرة في ١٩٦٤ على مقالة "موسيقا الشعر". نشرت مجلة الأديب ترجمة لمقالة أخرى لإليوت بعنوان "الشعر والدراما" في حزيران ١٩٥٥ .ونشرت أيضاً بعض قصائد إليوت ومقالاتٍ عنه. وظهرت مقالة كتبها الناقد إحسان عباس بعنوان "بين عبد الوهاب البياتي وت. س. إليوت" في المجلة نفسها في آذار ١٩٥٥ .

أصدرت الآداب عددها الأول في بيروت في كانون الثاني ١٩٥٣ ، وقد تواصل صدورها رغم الفوضى الثقافية والسياسية التي مرّ بها لبنان والعالم العربي بعامة في العقود الخمسة الأخيرة. ولقد وجد مجربون في الشعر من جميع المستويات بالإضافة إلى النقاد الذين يهاجمون أو يدافعون عن الشكل الجديد، منبراً لهم في تلك المجلة التي رحّبَتْ بالمساهمين من جميع البلدان العربية ومن هنا أصبحت مرآة للحياة العربية السياسية والفكرية في السنوات الخمسين الأخيرة. ظهرت بعض ترجمات إليوت فيها، من ضمنها ترجمة إبراهيم شكر الله لرباعية إليوت الأولى "بيرنت نورتون" في أيار ١٩٥٥ ، وملخص لمقالة إليوت Frontiers of Criticism أعده محمد .أ. الشفقي في آب ١٩٦١ ، وكتب توفيق صايغ مقالة مهمة جداً في العدد الخاص الذي خصصته الآداب للشعر الحديث (كانون الثاني ١٩٥٥) حملت عنوان "الشعر الإنكليزي المعاصر"ويقدم فيها صورة واضحة للشعر الإنكليزي الجديد في القرن العشرين ولخلفيته وأصوله ولدور إليوت في امتصاص تأثيرات مختلفة وزرعها في شعره ونقلها إلى الشعراء اللاحقين، ومن المفيد أن نقدّم هنا النقاط الرئيسية لتلك المقالة، التي كانت بمثل أهمية مقالة عوض ومقدمته إن لم تكن أكثر أهمية.

يقول الصايغ إن الشعر الإنكليزي مدين لمدرستين شعريتين هما المدرسة الميتافيزيقية في القرن السابع عشر والرمزية الفرنسية. تعلّم هذا الشعر من المدرسة الميتافيزيقية وبخاصة من جون دون، أن الحياة بشقائها ونعيمها، ببشاعتها وجمالها، بسوقيتها وسموها، هي مادة مناسبة للشعر، وتعلّم،بالتالي، أن يستخدم قاموس الحياة اليومية والعلم الحديث. تعلّم أيضاً من الشعراء الميتافيزيقين كيفية استخدام العبارات المجازية والصور ليس من أجل الزخرفة بل كعناصر إيجابية للقصيدة. ويمكن أن تكون العبارات المجازية استعارات وتشبيهات غريبة لا رابط ظاهرياً بينها. وفضلاً عن ذلك تعلّم الشاعر الإنكليزي من الميتافيزيقيين أن يكتب أبياتاً شعرية متفاوتة الطول وأن يقفّي الأبيات بطريقةٍ شاذة وأن يرتب العبارات في الشعر وفقاً لمتطلبات الأفكار والمشاعر، ولو على حسابٍ الوضوح.

وتعلم الشعر الإنكليزي من الرمزيين وبخاصة من لافورغ Laforgue وكوربيير Corbiere الايجاز والبلورة وتجنّب الكلمات والعبارات التي لا هدف لها غير الربط بين الصور والأفكار. تعلم أيضاً أن يخلِّص الشعر من التعليمية والخطابية العناصر السردية والبلاغية ويقرّبه من الصفاء والموسيقا. تعلّم أيضاً النقد الساخر، وتعلّم من

بودلير أن يعكس عصره.

يناقش صايغ دور المدرسة التصويرية وبخاصة باوند و هيوم في بلورة اتجاهات الشعر الإنكليزي المعاصر فيقول إن هذه المدرسة قرّبت الشعر من الرسم وجعلته صلباً ومباشراً. يضيف أن باوند كان القابلة التي ولدت الشعر الحديث والمربية التي احتضنت مجموعة من الشعراء الشباب اعتبروا فيما بعد أفضل شعراء القرن العشرين. وكان هيوم القوة الفكرية في الحركة. قاد تمرداً ضدّ الحركة الرومانسية التي سادت في انكلترا منذ نهاية القرن الثامن عشر ووسمها بالانحلال والضبابية. ودافع هيوم أيضاً عن إحياء كلاسيكي.

ويشير صايغ إلى تأثير العلم الحديث والتحليل النفسي الفرويدي واليونغي والأنثروبولوجيا والاقتصاد الماركسي والفلسفة الوجودية والسينما والفن الحديث على الشعر الإنكليزي الحديث، ثم يقيّم دور إليوت قائلاً :كل هذا تعلّمه الشعر الحديث لأن شاعراً معيناً تعلّمه وعن طريق شعره وعن طريق نقده للآخرين هو ت. س. إليوت.ويقتبس من بيكاسو قوله إن دور إليوت في الشعر الحديث كان مساوياً لدوره هو في الرسم الحديث. يناقش الصايغ أيضاً بعض موضوعات إليوت الرئيسية في قصائده الأولى وخاصة "الأرض الخراب"(٢٩ – ٣٩).

لا شك أن هذه المقالة البصيرة التي نشرت في عدد الآداب الأول المخصص للشعر، أثرت على الشعراء الشباب الذين كانوا يجربون في أشكال الشعر الحرّ، وكانوا ظامئين لمزيد من الكشوفات في تقنيات الشعر الحديث في الغرب، وأظهرت أن بعض النقاد العرب في ذلك الوقت اطلعوا فعلاً على مبادئ الشعر الأنكلو – أمريكي الجديد وعرفوا خلفيته. إن صايغ يرسي مكانة إليوت ودوره في الشعر الحديث بقوة ودون تحفظ على معتقداته. كان صايغ واحداً من شعراء ونقاد عرب عديدين اكتسبوا معرفة واسعة وعميقة بالأدب الأنكلو– أمريكي وقد ترجم الرباعيات الأربع لإليوت ونشرها وقدم لها بدراسة جيدة في ١٩٧٠ .

تُشير عدة مقالات أخرى في الآداب إلى إليوت ودوره. تعكس بعض هذه المقالات تقييم لويس عوض لشعره ومعتقداته. وهي تقبل طريقة إليوت الشعرية وادانته للحضارة الغربية، بيد أنها ترفض البدائل التي يقترحها لإنقاذ تلك الحضارة. ومثال على ذلك مقالة كتبها الشاعر العراقي كاظم جواد عن كتاب «أباريق مهشمة» للبياتي في تموز ١٩٥٤ . وتتبع مجموعة أخرى من المقالات خطوات صايغ قابلة شعر إليوت وأفكاره

دون تحفظ، مقرّة بأهميته، ومثال على ذلك مراجعة هنري صعب الخوري للقصائد التي نُشرت في عدد سابق من الآداب (حزيران ١٩٥٦).

رفضت مجموعة أخرى من المقالات التي ظهرت في الستينات أفكار إليوت أو شككت بصلاحيتها وتأثيرها على الشعر العربي الحديث. مثال على ذلك، رفض معين ت. بسيسو لإليوت وتراثه من منظور ماركسي في مقالةٍ نشرت في تشرين الأول ١٩٤٦ . حتى الشاعر خليل حاوي الذي استفاد من قراءته للشعر الإنكليزي انتقد الشعراء العرب الذين تبنّوا وجهات نظر إليوت ووجهات نظر شعراء غربيين آخرين دون أن يأخذوا موقفاً إزاءها، وقال إن هذا ترك الشعر العربي الحديث دون معايير واضحة يُبنى عليها تقدمه وتطوره حتى بعد سبعة عشر عاماً من ولادته (آب ١٩٥٦).

لعبت الاعتبارات الإيديولوجية دوراً مهماً في قبول أو رفض إليوت من قبل الشعراء العرب، ولكن سواءً أقبل أم رُفض، كان إليوت في مركز حركة الشعر الحرّ ووسط المعارك بين معسكراتها المتخاصمة. كان معسكر الآداب يستهدفه أحياناً ويهاجمه (ولقد مثّل هذا المعسكر القومية العربية وأصبح بعد ١٩٥٦، مناصراً لوجهات نظر وسياسات الرئيس جمال عبد الناصر) لأن معسكر جماعة مجلة شعر الذي عارض سياسات عبد الناصر تبنى طريقة إليوت الشعرية وأفكاره. عبرّ الناقد المصري محي الدين محمد الذي نشرّ في كل من الآداب وشعر عن مواقف مختلفة تجاه إليوت في مقالات نُشرت في المجلّتين (٥). والمثال الذي يوضح جيداً إلى أية درجة أصبح إليوت جزءاً من المجادلات السياسية والإيديولوجية التي أثيرت في الخمسينات والستينات قصيدة كتبها شاعر من اليمن الجنوبي يُدعى سعيد الشيباني ونُشرت في الآداب في آب ١٩٤٦، كان عنوان القصيدة "رسالة إلى ت. س. إليوت" يربط فيها الشيباني إليوت بالسياسات الإمبريالية للقوى الغربية في العالم العربي. يعلن الشيباني أن "الأرض الخراب" هي هنا في العالم العربي ونجمت عن سياسات الغرب. يطلب الشيباني من إليوت أن يأتي ليشاهد بنفسه تلك "الأرض الخراب" المليئة بالضنى والعذاب،ويختتم قصيدته رافضاً فن إليوت لأنه لا يعبّر عن حياة البشر العاديين: "أشعارك السوداء مرفوضة، / فلتلقها يا لورد للمقصلة."

على أية حال توضح هذه القصيدة أيضاً أن شعر إليوت كان معروفاً جيداً في جميع أنحاء الوطن العربي. حاول الشيباني في قصيدته أن يكتب نسخةً بسيطة عن "الأرض الخراب". حاول تقريباً جميع الشعراء العرب الشباب في الخمسينات

والستينات أن يترجموا "الأرض الخراب" أو أجزاء منها إلى العربية وأن يكتبوا "أرضهم الخراب" الخاصة بهم. نشر عبد الواحد لؤلؤة الذي ترجم بنفسه "الأرض الخراب" إلى العربية كتاباً عرض فيه وحلّ الترجمات المختلفة إلى العربية، وقدّم في كتابه أيضاً دراسة لموضوعاتها وتقنيتها مبنيّة على مراجع غربية.

أظهر الشعراء والنقاد المصريون الذين ربما كانوا يتبعون خطوات عوض اهتماماً كبيرا بنظرية إليوت وشعره لاسيما في الخمسينات والستينات. تأثر الشاعر صلاح عبد الصبور بإليوت، وترجم بعض شعره ونقده، من بينها ملخص لوجهات نظر إليوت النقدية حول موضوعات مختلفة نُشرت تحت عنوان "مختارات معاصرة في فهم الشعر والنقد "(المجلة، أيار ١٩٣٦). ترجم عبد الصبور أيضاً مسرحيتين لإليوت هما: جريمة في الكاتدرائية، وحفلة كوكتيل نشرتهما وزارة الإعلام الكويتية في سلسلتها "من المسرح العالمي".

وكتبتْ "صفية ربيع" مقالة عن إليوت الناقد قدمت فيها وجهات نظر إليوت الرئيسية في الشعر والنقد (المجلة، شباط ١٩٦٥). وكتب محمد غنيمي هلال مقالة بعنوان "ما الأدب في نقد ت.س. إليوت والنقد العالمي". قال فيها أن إليوت لم يؤيد استقلالية الفن طوال مسيرته النقدية، وكان هلال يحاول أن يفنِّد وجهات نظر ناقد مصري آخر هو رشاد رشدي الذي دعا إلى استقلال الأدب عن الاهتمامات الاجتماعية والأخلاقية بانياً حجته على وجهات نظر إليوت. وكشف هلال مصادر وجهات نظر إليوت في استقلالية الأدب وكيف تطورت مع مرور الأعوام (المجلة، ١٩٦٠). وكتبت نبيلة إبراهيم تحليلاً مفصلاً "للأرض الخراب" (المجلة، كانون الثاني ١٩٥٩).

تقدم هذه الأمثلة القليلة المأخوذة من مجلة المجلة المصرية فكرةً عن الاهتمام بإليوت في مصر في الخمسينات والستينات. على أية حال، قدّم ماهر شفيق فريد صورة أكثر شمولاً عن الاهتمام بإليوت في مصر والدوائر الأدبية العربية بعامّة (أثر إليوت- ١٢٩ – ١٣٧). فما كتبه يوضح جزءاً كبيراً من نقد إليوت وشعره تُرجم إلى العربية وترجمت كذلك عدة كتب عن إليوت أيضاً. وترجم فريد أربعاً من مقالات إليوت نُشرت في عدد لاحق من المجلة نفسها (تشرين الأول، تشرين الثاني، كانون الأول ١٩٨٣) .ومع ذلك، يُقلّل فريد من تأثير إليوت على الأدب العربي الحديث ويعتبره إحدى البدع الفاشية.استنادا إليه،كان تأثير إليوت على الأدب العربي اصطناعياً وضرره أكبر من فائدته وأدت محاولات الشعراء والنقاد العرب في محاكاة إليوت، ما عدا استثناءات

قليلة، إلى التكلف والحذلقة والادعاء.وحرفتْ أيضاً انتباه المقلدين عن واقعهم المعاش.ومقالة فريد هي محاولة للبرهنة على هذه الفرضية حيث تعقب فيها تأثير إليوت في خمسة مجالات: الأول هو كتابات العرب عن إليوت،والثاني هو ترجمات أعماله إلى العربية وما كُتبَ عنه، الثالث هو تأثير إليوت في النقد العربي، والرابع هو تأثير إليوت في الشعر العربي، أما الخامس فهو تأثيره فيْ المسرح الشعري العربي.

لا يتفق نقاد الشعر العربي المعاصرون مع النتيجة التشاؤمية التي توصل إليها فريد بخصوص تأثير إليوت في الأدب العربي الحديث.وصف جبرا إبراهيم جبرا الشاعر و الروائي والناقد المهم تأثير إليوت بأنه "انفجاري وملح". جاء هذا التأثير في البداية من خلال شعره المبكر وكان مسؤولاً جزئياً عن التغير الكبير الذي طرأ على الأشكال الشعرية العربية. يسجّل جبرا باختصار اهتمام الكتّاب العرب بشعر ونقد إليوت مورداً أمثلةً عن ترجمات أعمال إليوت قائلاً: إن إليوت اجتذب الأدباء العرب لأنه "بدا مدافعاً واضحاً ودقيقاً عن أفكارهم الناشئة". يضيف جبرا "أن الأرض الخراب"، بغض النظر عن كيفية فهمها آنذاك، بدت كأنها تقدّم مفتاحاً إلى الحركة الجديدة في الشعر العربي (Modern Arabic Literature ٧٦ – ٩١).

تصف الشاعرة والناقدة البارزة سلمى الخضراء الجيوسي تأثير إليوت على حركة الشعر الحر العربية بلهجة إيجابية في كتابها اتجاهات وحركات في الشعر العربي الحديث(١٩٧٧) وفي مقدمتها لأنطولوجيا الشعر العربي المترجم (١٩٨٧) تؤكد مظاهر عديدة لهذا التأثير: الطريقة الأسطورية، نظرية إليوت في اللغة الشعرية واستخدام الإحالات في الشعر.تشرح أيضاً تأثير إليوت في عدد من الشعراء العرب كعبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السيّاب وصلاح عبد الصبور وكثيرين آخرين. ويصف الناقد البارز محمد م.بدوي تأثير إليوت بلغة مشابهة للغة الجيوسي. في كتابه الرائد «في الشعر العربي الحديث» الذي صدر في الإنكليزية(١٩٧٥) وفي مقدمة «أنطلوجيا الشعر العربي الحديث» التي أعدها(١٩٦٩) يورد بدوي باختصار الخطوط العريضة لتأثير إليوت على حركة الشعر الحر الأمر الذي أوضحه وطوره نقاد آخرون فيما بعد.ويؤكد عز الدين إسماعيل في كتابه الشعر العربي المعاصر تأثير طريقة إليوت الأسطورية وبنيته الدرامية وحضور المدينة في شعره، على الشعر العربي الحديث.

إن الناقد الذي يخصص الجهد الأكبر في تعقّب تأثير إليوت في الشعر العربي الحديث هو س.موريه في كتابه الشعر العربي الحديث (١٨٠٠ – ١٩٧٠).يقدم موريه

تقييماً شاملاً لتأثير إليوت قائلاً إن: "شعر إليوت غيّرَ شكل الشعر العربي وتقنيته بالإضافة إلى مضموناته إلى درجة لا مثيل لها في تاريخ الشعر العربي". يعير موريه انتباهاً أكبر إلى تأثير شعر إليوت على الأشكال الإيقاعية للشعر الحر مورداً أمثلة محددة على ذلك (الفصل السابع من كتابه ٢١٦ - ٢٦٦).إلا أن أمثلته وإيضاحاته لا تبرّر النتيجة التي توصل إليها حول تأثير إليوت.

بعد تعقّب تأثير إليوت في حركة الشعر الحر في العربية توصلّت إلى نتيجة مفادها أن شعر إليوت، ولا سيما "الأرض الخراب" ونقده، ونظرياته الرئيسية، بالإضافة إلى تقييم النقاد لأعمال إليوت، كل هذا كان معروفا جيداً بالنسبة لعدد من الشعراء والنقاد العرب في الخمسينات والستينات. إلا أن النقاد الذين درسوا تأثير إليوت لم يؤكدوا تأكيداً كافياً على تأثير تراثه في جماعة الشعراء المرتبطة بمجلة شعر والاعتبارات الإيديولوجية التي جعلتْ إليوت وتراثه جذابين بالنسبة لهم. إن النقص الآخر المهم في الدراسات المتوفرة هو دراسة مقارنة لشعرية إليوت وشعرية أي من الشعراء العرب الذين تأثروا بتراثه. إن الدراسة الحالية هي محاولة لتلافي ذلك النقص. إن أية دراسة للتأثير لا تأخذ بعين الاعتبار السياقات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والفكرية للشاعر المعني والتي تنتهي بكونها دراسة مقنعة في الانتحال، لن يكون لها، برأيي أهمية تُذكر. فالأدب،كما أرى لا يعيش في عالمه الخاص المنعزل بل ينتفع الشعراء دائماً من أفكار شعراء آخرين وتقنياتهم أو يسيئون قراءتها ويشوهونها. حاولت أن أتجنب ذينك الفخين في دراستي من خلال تقديم سياق الشاعرين اللذين أقارن بينهما وتركيز دراستي حول نظريتيهما الشعرية، الأمر الذي يعكس مفهوماتهما في العالم وفلسفتهما في الحياة والفن واللغة، بدلاً من تركيزها على قضايا التأثير المعزولة والجزئية.

ملاحظات

١ – حاول كمال أبو ديب أن يشتق نسقاً جديداً للبحور العربية يطوّر بحور الخليل ويبسّطها،هذا النسق الجديد كمّي، لكنه يعتبر النبرة مكملة للقياسات الكمية.استبدل أبو ديب تفعيلات الخليل العشرة وتنويعاتها بثلاث وحدات أساسية وعزا إليها كميات عددية. حاول أن يبرهن أن تركيبات معيّنة لهذه الوحدات يمكن أن تفسر إيقاع الشعر العربي الكلاسيكي كلّه والشعر الحديث. انظر كتابه في البنية الايقاعية للشعر العربي .

من أجل الاطلاع على تطور الأشكال الشعرية العربية يمكن العودة إلى كتاب كمال خير بك «حركة الحداثة في الشعر العربي».

٢–انظر مثلاً نديم نعيمة : "بين المهجريين وحركة الشعر الحديث"، في كتاب «في ذكرى جبران»، تحرير سهيل بشروئي وألبير مطلق.

٣ – من أجل الاطلاع على النقاشات التي دارت حول تطور شكل الشعر العربي منذ أوائل القرن التاسع عشر، يراجع كتاب .Moreh

٤ – يراجع كتاب ألبرت حوراني المذكور في قائمة المراجع.

٥– قارن مثلاً مقالته :"الشعر الثوري والشعراء العرب"،مجلة شعر شتاء (١٩٦١) (١٤٥–١٥٠)،ومراجعته للقصائد التي نشرت في عدد آب ١٩٨١ من مجلة الآداب،الآداب،أيلول ١٩٦١ .

الفصل الثانى

جماعة شعر إليوت

مقدمة

من مجلة الآداب إلى مجلة شعر:

قام الشعراء العراقيون بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وآخرون بالخطوة الرئيسية الأولى في حركة الشعر الحر في العربية في أواخر الأربعينات. قدمت مجلة الأداب منبراً وغطاءً لشعراء من جميع أنحاء العالم العربي مارسوا ما اعتبره التراثيون هرطقة جديدة. استطاعت الآداب أن تكون درعاً لهم لأنها كانت صوت القومية العربية وأصبحت بعد عام ١٩٥٦، صوت الاتجاه الغالب من اتجاهات القومية العربية الناصرية. كان من الصعب في الخمسينات تحدّي مجلة تدعم وجهات نظر جمال عبد الناصر أو التشكيك بمعتقدات الذين نشروا فيها، لأن ناصر تمتّع في ذلك الوقت بقوة كبيرة وشعبية واسعة في جميع أنحاء الوطن العربي. اكتسب عبد الناصر قوّته بسبب مواهبه الخطابية وشبكة الاستخبارات الكبيرة وشبكة محطات البث الإذاعي القويّة وعدد كبير من الصحف والمجلات التي موّلها في كل عاصمة عربية تقريباً. كانت الآداب واحدة من بين مجلات وجرائد عديدة تنشر في بيروت تبنت أفكار عبد الناصر والدفاع عن سياسته. حملت الآداب شعار الالتزام وبَنَتهُ على "وجودية" سارتر. ورغم أن كثيراً من الشعراء العرب الكبار الذين استخدموا شكل الشعر الحرّ نشروا شعرهم فيها،فقد فشلت في تأسيس حركةٍ من شأنها إحداث تحويل جذري في مفهوم الشعر العربي، ويعود هذا جزئياً إلى اهتماماتها السياسية وإلى أنها لم تكن مجلة للشعر فحسب، بل مجلة أدبية عامة وكان محررها سهيل ادريس روائياً لا شاعراً.

أسس شاعر لبناني آخر من أصل سوري يدعى يوسف الخال مجلة في بيروت مخصصة للشعر وسمّاها شعر .وقد تمكنت هذه المجلة من أن تجعل الشعر الحر لا شكلاً جديداً فحسب، بل أيضاً شعرًا جديداً. سيصف هذا الفصل دور«شعر» في تحويل مفهوم الشعر العربي تحت تأثير حركة الشعر الجديد الأنكلو أمريكية بشكل خاص، ولا سيما إليوت والتأثيرات الفرنسية التي عرفها.

ولأن أدونيس عمل في هيئة تحرير تلك المجلة عدة أعوام، سأقيّم أيضاً دوره في الحركة التي أوجدتها مجلة شعر ومساهماته اللاحقة المستقلة في النظرية الشعرية والفكر العربيين.

دور يوسف الخال :

أمضى يوسف الخال ثمانية أعوام في الولايات المتحدة الأمريكية (١٩٤٨-١٩٥٥) وتعرّف آنذاك على الشعر والنظرية الشعرية الأمريكية ولا سيما تجربة القرن العشرين. عاد إلى لبنان في ١٩٥٥، حاملاً فكرة تأسيس حركةٍ مشابهة للحركة التي قادها باوند وإليوت وتمكن فعلاً من القيام بذلك. كان الوضع السياسي في لبنان والعالم العربي متوتراً جداً في منتصف الخمسينات واتصف بوجود إيديولوجيات مختلفة تنافست للاستحواذ على الرأي العام، وبدأ عبد الناصر يكتسب المزيد من القوة بعد انتصاره السياسي على بريطانيا وفرنسا وإسرائيل في حرب ١٩٥٦، وحظيت دعوته إلى الوحدة العربية بدعم شعبي كبير وأخذ يهدّد الأنظمة العربية المؤيدة للغرب والتي لم توافق على سياساته. من ناحية أخرى، انتشرت الأفكار الشيوعية بشكل واسع في أوساط الأنتلجنسيا، وطرأت حاجة ملحة للخروج بايديولوجية ليبرالية لمواجهة كل من الناصرية والشيوعية.وكانت مجلة شعر تجسيداً لهذه الإيديولجية.

حظي يوسف الخال بتأييد المفكرين المعادين للأنظمة التوتاليتارية والمؤيدين للديموقراطية الغربية والاقتصاد الحر وساعده في ذلك شارل مالك الذي درّسه مادة الفلسفة في الجامعة الأمريكية في بيروت في الأربعينات. واستناداً إلى الخال، وجّه مالك أذهان جيله في لبنان والعالم العربي إلى أهمية الفلسفة والحاجة إلى الدراسة العميقة للتراث الثقافي الإنساني والتفاعل معه. أكدت فلسفة مالك على الحرية الفكرية وناصرت الحضارة الغربية المستندة إلى المسيحية، ورأى هو وكثير من المفكرين أن لبنان مهد الحضارة الغربية وأن المسيحية هي إحدى صفات لبنان الخاصة.ويمكن أن نسمي هذا الإتجاه بالإيديولوجيا اللبنانية .

ويبدو أن الخال هدف بشكلٍ رئيسي إلى إحداث تحوّل ثقافي وأدبي في لبنان والعالم العربي بعامة ليثوّر ويغيّر أساس الحياة والثقافة العربيتين(٢). لم يختلف هدفه عما حاول لويس عوض أن يقوم به قبل عقد من الزمن. أعاد كلاهما النظر في التراث العربي واللغة العربية الكلاسيكية. ورأى الخال أن حضارة لبنان والدول الأخرى المجاورة حضارة متوسطية غربية يعود أصلها إلى الشرق الأدنى. فشل العرب طوال

قرون عديدة في المساهمة في تلك الحضارة والإفادة منها وهكذا أضاعوا تواصلهم مع منجزاتها العظيمة. لذلك فهم بحاجة إلى تأسيس علاقةٍ معها لإنجاز أي تقدم. عبّر الخال عن وجهات النظر تلك في مناسبات عديدة وفي مقابلة مع منير العكش صرّح بما يلي :

الحضارة الإنسانية نشأت وترعرعت في حوض البحر المتوسط، وفعلت فيها على عبر التاريخ، شعوب مختلفة وعلى مراحل. كان عندك العبرانيون ، فالآراميون ، فالكنعانيون ، فاليونانيون ، فالرومان ، فبيزنطة ، فالعرب . وأخيراً الشعوب الأوروبية. ومنذ أن حملت الشعوب الأوروبية لواء هذه الحضارة في أوائل القرون الوسطى، تطورت هذه الحضارة وأصبحت على ما هي عليه اليوم. والحضارة الأوروبية اليوم، ليست أوروبية بالمعنى الجغرافي،وإنما هي حضارة إنسانية مركزها أوروبا... وكل شعوب أخرى ناهضة في الوقت الحاضر،أو التي تسمى بشعوب العالم الثالث،إنما تنهض وتتقدم بقدر ما تفهم تلك الحضارة، وتتفاعل معها وتستفيد منها ولا أمل لها على الاطلاق بغير ذلك.(العكش،التاريخ ٧٣)

وربما كان السبب في تأثر الخال بإليوت وباوند هو أن كليهما دافعا عن حضارةٍ أوروبية متوسطية. يقول ويليم تشيس إن باوند:

كان منحازاً جمالياً وفلسفياً لعالم متوسطي ومشبعاً بالصفات المتوسطية للضوء واللون.

احتفل بنجاح الثقافة المتوسطية في التأليف النيِّربين معتقدات وتراثات واحتمالات رؤيوية عزلتها الثقافات الشمالية التحليلية عن بعضها البعض.(Chace ٩-٣٨)

كذلك بذل إليوت كثيراً من طاقته الفكرية في الدفاع عن حضارة أوروبيّة مسيحية تمتد جذورها إلى الحضارتين اليونانية والرومانية وأشار إلى مساهمات مصر وبعض البلدان الآسيوية في حضارة اليونان القديمة. ومثل إليوت، أكّد الخال على البعد المسيحي في الحضارة الغربية، ورأى أن المفكرين الذين فسروا حياة المسيح وأقواله وشرحها ولهوتها هم من صميم الحضارة الإنسانية النامية في حوض البحر

المتوسط . كانت المسيحية بالتالي،من ضمن تلك الحضارة،فتفاعلت معها وأغنتها أو بالأحرى غيرتها ووسمتها بطابعها، أما الذين فسّروا الإسلام فلم يكونوا من صميم تلك الحضارة، بل كانوا على هامشها. وتبعاً لذلك لم يصبح الإسلام جزءاً من الحضارة الإنسانية ولم يتفاعل معها(العكش،التاريخ ٧٤).

تضمنت الحركة التي أسّسها الخال بالإضافة إلى مجلة شعر دار نشر وفيما بعد صالة عَرضٍ للفن، وشملت أيضاً لقاءات أسبوعية كل خميس. كانت في البداية مفتوحة للعامّة إلا أنها أصبحت فيما بعد مُقتصرة على الفنانين والنقاد المبدعين. حاول الخال أن يبني أيضاً علاقات مع الدوائر الشعرية ليس في العالم العربي فحسب، بل أيضاً *فيما وراء العالم العربي*[٢].

ذكر في رسالةٍ بعثها إلى "عزرا باوند" أنه قابل ابن باوند المسمّى "عمر" في منزله في نيويورك قبل بضعة أعوام وأراد أن يكتب له ليرى إن كان مهتماً "بالتعاون معنا". وطلب من باوند أيضاً أن يساهم في مجلة شعر مضيفاً: بوصفك مهتماً بآداب آسيا، ربما تريد أن توجّه رسالة إلى الجيل الشعري العربي الصاعد. وذكر الخال في رسالةٍ أخرى إلى باوند أنه تلقى رسالته المؤرخة في شباط ١٩٥٧ . وأضاف: سأراسل الذين تلطفت بذكرهم في رسالتك من أجل تعاونٍ ممكنٍ في محاولتنا لدعم الانصهار الثقافي المتبادل بين العالم العربي والغرب. وعبرّ الخال عن دعمه لباوند في وجه الحملة التي شُنت ضدّه في بعض الدوائر الأمريكية مؤكداً صداقته وإعجابه.

وظهرت في العدد الأول من شعر ترجمة "لكانتو" باوند الأول مع مراجعة لسيرة باوند الأدبية وللحركات الشعرية التي شارك فيها كالتصويرية والدواميّة Vorticism وموضوعات الـ Cantos. . وفي العدد الثاني (نيسان ١٩٥٧)، ذُكر أن "عمر باوند" سيكون مراسل مجلة شعر في الولايات المتحدة وكندا. إلا أنني لم أعثر على أية رسالةٍ أو مساهمةٍ منه في الأعداد اللاحقة من المجلة. أهدى الخال القصيدة الافتتاحية لديوانه «البئر المهجورة» ١٩٥٨ ، إلى باوند. في تلك القصيدة، عبّر الخال ثانية عن تعاطفه مع قضية باوند ووعد أنه سيتبنى مع شعراء عرب آخرين قضية الشعر التي صُلب من أجلها باوند في الولايات المتحدة الأمريكية. وأكدّ الخال أن باوند سيُبعث في العالم العربي(البئر المهجورة ،٩-١٠).

ويبدو أن الخال كان يطمح إلى تحويل الشعر العربي من خلال لعب الدور الذي لعبه باوند في الشعر الأنكلو- أمريكي.يصف إليوت دور باوند في مقالةٍ نشرت في مجلة شعر الأميركية قائلاً إن باوند ساعده على نشر قصيدته الأولى "بروفروك" في

المجلة ذاتها في ١٩١٥، وبجهود باوند نشرت مطبعة "إيكويث" في ١٩٧١ ، كتاب إليوت الشعري الأول. كتب إليوت تلك القصائد التي تضمنها كتابه هذا قبل ١٩١١، إلا أنه لم ينجح في نشرها .وبحسب إليوت ما كان يهم باوند أكثر من أي شيء أخر هو مستقبل الآداب الأمريكية(Ezra Pound ٢٢٧). ويصف إليوت دعم باوند وتعاطفه مع الكتاب الشباب الموهوبين والمغمورين قائلاً:

أحبّ أن يكون موجّه الشباب ومحرّك النشاط الفني في أي بيئة وجد نفسه فيها. ولقد وصل إلى أقصى حدود الكرم واللطف في ذلك كان يدعو إلى العشاء أي كاتب مناضلٍ يشكو من الجوع أو يقدم له الثياب ويحاول تأمين وظيفة وجمع تبرعات والمساعدة في نشر أعماله ثم نقدها وتقييمها (Ezra Pound ٣٢٨)

ويؤكد إليوت ولع باوند بالتعليم والتوجيه ويقيم دوره في حركة الشعر الحر الجديدة قائلاً:

لم يخلق باوند الشعراء، إلا أنه أوجد وضعاً برزت فيه للمرة الأولى حركة جديدة في الشعر تعاون من خلالها الشعراء الإنكليز والأمريكيون وعرفوا أعمال بعضهم وتبادلوا التأثير. (Ezra Pound-328)

لعبَ الخال دوراً مشابهاً في الحركة التي حوّلت الشعر العربي الحديث وأوجد فيه وضعاً استطاع من خلاله الشعراء والنقاد العرب أن يجتمعوا وينشروا ويناقشوا أعمالهم وآخر ما توصلت إليه النظرية الشعرية والشعر في الغرب. وقالت سلمى الخضراء الجيوسي التي شاركت في خميس مجلة شعر إن هذا المنتدى الشعري وفّر للشعراء ومحبي الأدب الفرصة لمناقشة مشكلات الأدب العربي والعالمي المعاصرين بصراحةٍ وحريّة. وتابعت قائلة: "رغم أن الجوّ الليبرالي للخميس سمح بحدوث المعارك الأدبية إلا أنه أسس لصداقاتٍ كثيرةٍ مستمرة بين كتّاب الطليعة في ذلك الوقت (Anthology ٢٠).

طوّع الخال في حركته ودعم مجموعة من الشعراء السوريين الذين هربوا من الاضطهاد في سوريا بسبب وجهات نظرهم ونشاطاتهم السياسية[٤]، وكان أدونيس أحدهم. تمكن هؤلاء الشعراء وكثيرون غيرهم من نشر شعرهم، أحياناً للمرة الأولى على صفحات مجلة شعر وفي كتب أنيقة الطباعة صدرت عن دار النشر التابعة لها. فضلاً عن ذلك، تعلموا المفهوم الجديد للشعر الذي بشرّ به الخال وناقشوه في لقاءات

الخميس وعلى صفحات شعر، ووصف أنسي الحاج ،أحد شعراء مجلة شعر، الخال بأنه كان "بمثابة عمود فقري شكلي،بمثابة كنيسة مجربة لمؤمنين من مختلف الطوائف اللبنانية والعربية"، وأضاف الحاج أن الخال هو الشخص الذي مكّنت جهوده جميع أولئك المؤمنين أن يجتمعوا في مكان معيّن، في مجلةٍ معيّنة وفي وقت معيّن. وكان ذلك التفاعل "ظاهرةً تاريخية لم يخطر ببال أحد في ذلك الحين أنها ستكون بهذه الأهمية" (سمعان ٤٧).

استتند مفهوم الشعر الذي بدأ الخال بنشره بعد عودته من أمريكا إلى شعرية إليوت وباوند. تأثر بشكلٍ خاص بفكرتهما القائلة إن لغة الشعر يجب أن تكون قريبة من اللغة المحكية.

وصف الخال علاقته مع الحركة الشعرية التي قادها "باوند" و "إليوت" بالكلمات التالية :

أنا أقرب إلى باوند وإليوت مني إلى سواهما من أقطاب التجديد الشعري منذ بداءة هذا القرن. وذلك أني أميل إلى الحركة التي أطلقاها في الشعر المعاصر، تلك الحركة الداعية إلى دنو الشاعر في ألفاظه وتعابيره وموسيقاه من اللغة المحكية فلا يعتمد لغة الكتب، بل تلك التي تنطلق على ألسنة الناس، فيتطوّر الشعر ويطوّر بدوره اللغة لأن الشاعر صانعها(مقتبسة من سمعان ٢٤)

اللغة العربية المكتوبة،بالنسبة للخال، بعيدة تماماً عن اللغة المحكية للشعب ويشكل هذا عائقاً في طريق الإبداعية العربية، ليس في الأدب فحسب، بل في حقولٍ عديدة. إن الخطوة الأولى التي يجب اتخاذها لتجديد الثقافة والحياة العربيتين بما في ذلك الشعر، هي إزالة الفاصل بين العربية المكتوبة والعربية المحكية. وكان ذلك مبدأً أساسياً في حملة الخال من أجل تحديث جميع مظاهر الحياة العربية. قال إن الصعوبة الأولى التي تعترض كتابة أدب عربي يعكس اهتمامات القراء في كل مكان هي صعوبة اللغة، وأوضح أننا: "نفكر بلغة ونتكلم بلغة ونكتب بلغة". ورأى أن الاصرار على" تجميد اللغة في قواعدها القديمة المتوارثة دليل على أن العقل العربي غير حديث بعد أي لا علمي ولا علماني" يخضع الحقائق الموضوعية للرغائب الذاتية فيتناسى أن اللغة تتطوّر مع الزمن على ألسنة الذين يتكلمون بها(الحداثة في الشعر ٦). أصرّ الخال على هذا طول حياته الأدبية، وحين اضطرت مجلة شعر إلى التوقف عن الصدور في ١٩٦٤ ، كان السبب

المعلن هو أن الحركة التي مثّلتها شعر وصلت إلى طريق مسدود واصطدمت بجدار اللغة، واقترح الخال بعض المبادئ والقواعد لتطوير اللغة العربية سأناقشها في فصل لاحقٍ من دراستي.

وكان مبدأ آخر مشترك بين الخال وإليوت هو أن الشعر يجب أن يعكس تجربة إنسانية شخصية وكونية في آن. وحتى الشعر المكتوب بالمحكية لا يُعد شعراً جيداً إلا إذا امتلك بعداً إنسانياً كونياً(دولاب،١٠٩-١١١). والمبدأ الثالث الذي روّج له الخال وكان محورياً في نقد إليوت ونظريته الشعرية هو أن الشعر يجب ألا يتعمد إيصال رسالة ما وإذا كان للشعر تأثيرات عملية فيجب أن تكون غير مقصودة وغير واعية (انظر مثلاً opp ٢١١).وتمسّك الخال بهذا المبدأ لمواجهة شعار الالتزام الذي طرحته الآداب والشيوعيون، وقال في مقابلة مع صحيفة الهدف أعيد نشرها في مجلة شعر، إن مجلة شعر ليس لها أية رسالة ولا تنوي أن تتخذ التبشير كمهنة". وأضاف أن القصيدة لا تشرح العالم أوتفسره أو تنقله أو تكتشفه وإنما تعيد خلقه من جديد("حديث مع الهدف"١٤٢ - ١٤٣).

لا أقصد هنا عرض المبادئ التي ناقشها الخال في مقولاته النقدية هادفاً إلى تأسيس مفهوم الشعر الحديث الذي دافع عنه. إن هدفي، هو بالأحرى، إظهار مدى تأثره بنظرية إليوت. وتظهر قراءة متأنية لمقالات الخال في طبيعة الشعر والتي جمعت في كتابه «الحداثة في الشعر»، أن جميع المقولات التي اقترحها هي صدى لأفكار إليوت وهذا واضح جداً في الفصل الذي يناقش مفهوم القصيدة الحديثة، سألتفت الآن إلى حضور إليوت في مجلة شعر وإلى اهتمام مجموعة من الشعراء والنقاد المرتبطين بالحركة التي أسسها الخال بإليوت وأدبه.

إليوت في مجلة شعر

نشر الخال في ١٩٥٨، مختارات من الشعر الأمريكي تضمنت قصائد لواحدٍ وأربعين شاعراً أميركياً، وفي العام نفسه نشرت دار مجلة شعر كتاباً بعنوان ت. س. إليوت مختارات شعرية يضم "الأرض الخراب"، "أربعاء الرماد"، "الرجال الجوف"، "أغنية حب ج. ألفريد برفروك" و«جريمة قتل في الكاتدرائية»، ولقد ترجم قصيدة «الأرض الخراب» الخال وأدونيس. وترجم الخال أيضاً قصيدة "الرجال الجوف" وتبيّن من التركيز على إليوت أن شعره كان بالنسبة للخال يجسّد مفهوم الشعر الذي أراد أن يتبنّاه شعراء مجلة شعر والشعراء العرب بعامة، وأقنع الخال أدونيس الذي لم يكن

يعرف الإنكليزية أن يشارك في مراجعة ترجمته لقصيدة "الأرض الخراب" من أجل أن يقرّبه أكثر من عالم إليوت.

وكانت الإشارات إلى إليوت في مجلة شعر متواصلة. توفي إليوت في ١٩٦٥ . وبما أن «شعر» لم تكن تصدر في ذلك العام،فقد نشرت مرثية لإليوت حين عادت إلى الصدور في ١٩٦٧ . وفي تلك المرثية التي لا تحمل توقيعاً تقول «شعر» ما يلي :

من اللحظة الأولى كان ت.س.إليوت(١٨٨٨-١٩٦٥) حاضراً

بيننا . كان مع رفاق له – عزرا باوندسان جون بيرس وأندره بريتون وسواهم من أعلام الشعر المعاصر- بطلاً من أبطال الساحة نزل معنا بكامل سلاحه،كان سلاحه ماضياً،وكان يتقدم الصفوف فتنهزم من أمام وجهه الأشباح . عرف بنا في أواخر أيامه وسرّه أن يكون أحد الذين اقترنت أسماؤهم بنهضة الشعر العربي المعاصر..كنّا بحاجة إلى إليوت أكثر ما يكون لأن نهضة الشعر العربي كانت تفتقر إلى بعض ما تعلمناه منه: التجربة الإنسانية الشخصية على فرادتها موصولة بتجربة الإنسان كإنسان.

تورد المرثية أشياء أخرى تعلمها شعراء مجلة شعر من إليوت: إن الحضارة الإنسانية هي حضارة متصلة عبر التاريخ غير متقطعة واللغة تعيش وتتجدد في الشعر،لأن الشعر الحقيقي يرفض "الكلام المبذول والمطروق كالنعل ويعتمد ما يدرج على ألسنة الناس من كلام نابض حي يعكس تجارب العصر وأن الإيقاع الشعري يستند إلى إيقاع الكلام المحكي وأخيراً إن الصور والرموز الحية المأخوذة من التجربة الإنسانية منذ بدء الخليقة هي أداة الشاعر لخلق المناخ الشعري(ذو الحضور ٩٣-٩٤).

وهذا برهان كاف على العلاقة الوثيقة بين مجلة شعر وإليوت. فقد عُدَّ رفيقاً أسهم في الحرب ضد أعداء نهضة الشعر العربي . ورغم أن الأعداء والأشباح لم يُسموا، فإن الصور المستخدمة في المرثية تعد إشارة واضحة إلى الصعوبات التي كان على الخال ومجلة شعر مواجهتها في محاولتهما الحثيثة لتغيير الشعر والحياة العربية.

ظهرت في عدد نيسان ١٩٥٧ من شعر، ترجمة أعدها "منير بشور" لقصيدة إليوت "أربعاء الرماد" مع دراسة لشعر إليوت وموضوعاته وتقنياته. يختتم «بشور» دراسته مشيراً إلى أن إليوت أطلق تياراً في الشعر والفكر الحديثين لم ينحصر تأثيره في

العالم الأنكلو – ساكسوني بل تخطّاه إلى العالمين الفرنسي واللاتيني حتى أنه بامكاننا اليوم أن نلحظ تأثيره في كثير من الشعراء العرب المعاصرين(٦٦).

ووردَ في عدد تموز ١٩٥٧ خبر عن أمسية شعرية أحياها الشاعر العراقي بدر شاكر السياب ورعاها خميس شعر. ويقول تنويهٌ كتبه محرر شعر ما يلي: "تأمل مجلة شعر وخميسها أن تتكرّر أمسيات شعرية كهذه وبهذه الطريقة تتجه شعر إلى "تأدية ناحية من رسالتها في تعريف شعراء العالم العربي، بعضهم إلى بعض وشد أواصر الألفة بينهم من أجل تحقيق نهضة الشعر العربي نحو مستقبل لائق".

قدّم السياب لقراءته مقارناً الشاعر الحديث بالقديس يوحنا وقد "افترست عينيه رؤياه، وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها إخطبوط هائل".كان الشعراء العظام عبر التاريخ من دانتي إلى شكسبير، إلى غوته إلى ت.س. إليوت وإديث ستويل، مثل القديس يوحنا. ورأى السياب أن الدين والشعر ترعرعا كتوأمين. كلاهما يهدف إلى تفسير الحياة وتنظيمها وتحسينها وفي كليهما لا تنفصل الوسائل عن الغايات. لا يستطيع الشاعر أن يتخلى عن واجبه في تأويل العالم وتغييره. اقتبس السياب قول إليوت بأن الشاعر العظيم يزعج قارئه أكثر مما يسّره. وقال السياب إن الشعر الحديث يحاول أن يوقظ الروح التي يحيط بها كابوس الحياة المعاصرة المخيف. وشرح السياب أيضاً لجوء الشاعر الحديث إلى الأساطير والرموز في شعره واختتم كلامه ناقداً الشعراء العرب الذين يكتفون بتقليد التيارات الآتية من مصادر مختلفة ومؤكداً أن نخبة من الشعراء العرب تمكّنوا من الاستفادة من الشعر العالمي دون التضحية بشخصياتهم. هؤلاء الشعراء سيمهدون الطريق لجيلٍ جديد من الشعراء سيجعلون الشعر العربي مقروءاً في جميع أنحاء العالم (أخبار وقضايا ١١١ – ١١٦). تظهر أقوال السياب وهو أحد روّاد الشعر الحر كان عارفاً بوجهات نظر إليوت وشعره.

تذبذبت ولاءات السياب السياسية في فترات مختلفة من حياته. كان شيوعياً فترة من الوقت، ثم تمكن الخال من تقريبه من دائرته. وفي محاضرة ألقاها السياب في ١٩٦١ ، في مؤتمر عُقد في روما حول الأدب العربي المعاصر، نقد الشيوعيين والالتزام الذي يفرضونه على الشعراء. ودافع عن إليوت الذي هاجمه الشيوعيون ورأى أن التزام مجموعة من الشعراء العرب الذين فهموا إليوت ونقده لكل من المجتمعين الرأسمالي والشيوعي كان التزاماً صحيحاً إذ ينبع هذا الالتزام من داخل ذات الشاعر ولا يضحي بالفن من أجل أي هدف آخر. والشعراء الذين مارسوا هذا الالتزام استفادوا من

"روح" إليوت وتقنيته وكيّفوهما مع الحالة المتخلفة للمجتمع العربي، ولقد أثّر بهم ونبههم توظيف إليوت لأساطيرهم ورموزهم الخاصّة كأسطورة "تموز"،فساروا على منواله (الأدب العربي المعاصر ٢٤٨ – ٢٥٥).

توضح محاضرة السياب جيداً تضارب وجهات النظر الإيديولوجية المرتبطة بالشعر الحرّ. ولقد دخلتْ العناصر السياسية إلى تلك المجادلات لأنه افترض أن الأدب جزء حيوي من التوجه الإيديولوجي للمجتمع. تنافس الشيوعيون والقوميون العرب ومناصرو الديموقراطيات الغربية لأجل السيطرة على الساحة الأدبية في البلدان العربية ولا سيما في بيروت التي كانت العاصمة الفكرية الرئيسية للشرق الأوسط في الخمسينات والستينات. والجدير بالانتباه هو أن إليوت أصبح جزءاً من تلك الخلافات الإيديولوجية وتبنّى كل طرفٍ موقفاً إزاءه وإزاء شعره استناداً إلى خلفيته الإيديولوجية.

تعاون خليل حاوي في البداية مع جماعة شعر فترة قصيرة قبل أن يقطع علاقاته معها بشكلٍ كامل ويتعاون مع الآداب. نشرت في شعر في أيلول ١٩٥٧ مقابلة معه حين عاد من كمبردج حيث كان يحضّر لنيل شهادة الدكتوراه . في هذه المقابلة يتحدث حاوي عن مدرستين للنقد الأدبي في "كامبردج". كان يتزعم الأولى ليفيز Leavis الذي ارتأى أنه لا توجد نظريات مجردة في النقد، على الناقد،بالتالي، أن يعالج النص مباشرة ويدرسه من ناحية الإخلاص في العاطفة والتعبير مستنتجاً حكمه على هذا الأساس. يضيف حاوي أن ليفيز يرى أن جودة الشعر تتمثل في إبداع الشاعر قاموساً للتعبير يمكنه من استيعاب تجربة العصر في تجربته الشخصية. وعلى ضوء مذهبه النقدي رأى ليفيز أن إليوت هو السبّاق بين الشعراء الحديثين. من ناحية أخرى يعارض هولوواي Holloway الذي يتزعم المدرسة الثانية في النقد لندن ليفيز وإليوت لأنه يرى أن توقفهما عند التعبيرات الفردية خارج سياقها في النص لا يستنفد مضمونات هذا النص ويقضي على وحدته العضوية. ويفضلّ أن يعين الناقد الاتجاهات العامة ويحاول تتبع تطورها لدى الشعراء على التوالي وإضافات كل منهم مركزاً على وحدة الأثر ومجمل إنتاج الشاعر. ويتابع حاوي قائلاً إنه بينما نجد أن ليفيز يشدد على الصورة في الشعر، يشدد هولوواي على مادة الشعر من ناحية مصادره وعلاقته مع جميع حقول المعرفة. واستناداً إلى هولوواي،لم يكن إليوت نقطة تحول كبرى في الشعر الحديث بقدر ما كان نتيجة لجهود الذين سبقوه وأثروا فيه. على أية حال، يقول حاوي

إنه يوجد إجماع في لندن على اعتبار إليوت وأودن كبيري شعراء انكلترا(أخبار وقضايا ١١٩). ونشرت شعر تقريراً آخر للناقد جميل جبر العائد من لندن في (كانون الثاني ١٩٥٨).

يتحدث جبر عن ثلاث مدارس شعرية في لندن، إحداها مدرسة ت.س. إليوت،ويقول إن تأثير إليوت على الشعر الحديث عميق ليس في إنكلترا فحسب، بل في جميع أنحاء العالم. ثم يناقش جبر خصائص شعر إليوت ومنها صوره المعقدة وموضوعاته المتمركزة حول لا جدوى الحضارة الحديثة، وابتكاراته الأسلوبية.

وفي رسالةٍ بعثها رياض نجيب الريس من لندن ونُشرت في شعر في نيسان ١٩٥٨ ، يقول الريس ما يلي:

إن أسطورة ت.س. إليوت ما زالت قائمة،فهو يتربع على الكرسي الكبير في زعامة الشعر الحديث ولا يزال الملهم الكبير لألوف الشباب الذي يكتبون الشعر اليوم فهو منبع كل المحاولات في الشعر الإنكليزي الحديث(رسالة من لندن ١٢٢).

وتظهر هذه التقارير الثلاثة من لندن والتي أعدها ثلاثة شعراء ونقاد مختلفون إلى أية درجةٍ كان إليوت في مركز اهتمامات شعر ولم يحظ شاعر أجنبي آخر بمثل هذا الاهتمام فى المجلة. ولقد كرّمت جماعة شعر الشاعر ستيفن سبندر الذي حاضر في الجامعة الأمريكية ببيروت في ١٩٦١ . وفي لقاءٍ معه قال سبندر إن ظلّ إليوت مايزال يوجه الشعراء الشباب في إنكلترا رغم أنه لم ينتج أي جديدٍ خلال عشرين عاماً، وأضاف سبندر أن تأثير إليوت على الشعراء الشباب كان من جهة مضراً لأنه من الصعب جداً تقليد شاعر مثله.(محاضر في الجامعة الأميركية ١٨٨).

تُعالج مقالات عديدة في مجلّة شعر تأثير إليوت على الشعراء العرب. تتحدث مقالة كتبها أسعد رزوق عن تأثير إليوت على الشاعر المصري صلاح عبد الصبور فيقول إن عبد الصبور متأثر إلى درجة كبيرة بأسلوب ت.س. إليوت وصيغه الفنية وبنظام قصائده وصورها الرمزية إلى درجة التقليد في مواضع كثيرة. ويورد أسعد رزوق بعض النماذج من شعر عبد الصبور ليؤكد صحة ما ذهب إليه(الناس في بلادي ٩٧ – ١٠٠).

راجع رزوق بنفسه ترجمات إليوت التي نُشرت في مجلة شعر وكتاب ت.س.إليوت:مختارات شعرية،وأوضح رزوق في مراجعته أن الغموض والباطنية eso-tericism– الكتابة التي تفهمها النخبة فقط أو التي تُكتب للنخبة– هما أبرز خصائص

الشعر الحديث. وفي معظم الأحيان، تجعل هذه الخصائص الشعر الحديث مستعصياً جداً على الفهم. يضيف رزوق أن إليوت يأتي في مقدمة الشعراء الباطنيين، إن لم يكن زعيمهم على الاطلاق وتذوق شعره يقتصر على نخبة مختارة. ويضيف رزوق أن تذوق شعر إليوت يعتمد إلى درجة كبيرة على مشاركته في الإيمان بالمعتقدات التي يعبّر عنها في ذلك الشعر، أو كما يقول إليوت، ثمة مستويان للتذوق أحدهما مستمد من المعتقدات والآخر من الشعر، يضيف رزوق قائلاً إن الترجمات تهدف بشكلٍ رئيسي إلى التذوق المستمد من الشعر. هذا لا يعني أنه ليس بامكان الكثيرين مشاطرة إليوت رأيه في التعبير عن حضارة قانعة بالمقاييس الأخلاقية المنحطة، إلا أننا نختلف معه حول الحل الذي يتبنّاه .ويرى رزوق أن ترجمة "الأرض الخراب" التي قام بها الخال وأدونيس أفضل الترجمات من إليوت التي تضمنها الكتاب من ناحية الدقة وأداء المعنى والحفاظ على نوع من الموسيقا الداخلية المتولدة عن الألفاظ وتركيبها .(مراجعة كتاب ت.س.إليوت ٩٠ – ٩١).

نشر أسعد رزوق أيضاً كتاباً رائداً في ١٩٥٩ بعنوان الأسطورة في الشعر المعاصر: الشعراء التموزيون، عالج فيه طريقة إليوت الأسطورية وتأثيرها على مجموعة من الشعراء العرب من حركة الشعر الحرّ وظّفت أسطورة الخصب (تموز أو أدونيس) في شعرها ناسجة على منوال إليوت. يبدأ رزوق كتابه بمقدمة تمهيدية حول "الأسطورة والشعر" ثم يناقش استخدام إليوت للأسطورة في شعره قائلاً لا شك أن الشعراء العرب التموزيين عرفوا إليوت ولاسيما "الأرض الخراب".وقد نسج كثيرٌ من شعرائنا على منوال إليوت وتبنوا أسلوبه وتكنيكه وبعض رموزه.وقد يكون بينهم من تبنى شيئاً من مضموناته ومواقفه ومعتقداته أو التقى معه صدفة على صعيدها. يلخص رزوق خصائص طريقة إليوت الأسطورية بانياً مناقشته على كتاب الأدب المعاصر للدكتور هيني Heiney ثم يعالج المضمونات الأسطورية لقصيدة "الأرض الخراب" وتضميناتها بخصوص أزمة الحضارة الغربية في الوقت الذي كتب فيه إليوت القصيدة. وهذه الأزمة في حياة الإنسان الغربي سببها الاتجاه الديموقراطي والرومانطيقي والفردي والليبرالي في الغرب.وقد أوصلت إلى الفقر الروحي في حياة الإنسان الغربي. واقترح إليوت عودة إلى تراث العصور الوسطى تستند إلى الإيمان بالخطيئة الأصلية ونقص الإنسان، أي عودة إلى النظرة الدينية للعالم بدلاً من النظرة الإنسانية. ويضيف رزوق أن إليوت عرض موقفه ليس في مضمونات "الأرض الخراب" فحسب، بل أيضاً في

شكلها وتقنياتها.

ثم يعود رزوق إلى شرح أسطورة الخصب في التراث السامي وكيف وظفها الشعراء العرب في شعرهم، وإلى نقاط اختلافهم واتفاقهم مع إليوت في معالجتهم لتلك الأسطورة. ويقول رزوق إن المشكلة لدى الشعراء العرب هي مشكلة بحثٍ عن الذات و تعيين هويتها الحضارية أو بمعنى آخر هي مشكلة تحديد الموقف الذي يجب أن تتبناه الذات حيال المسائل الكيانية الكبرى والقيم التي يجب أن تتسلح بها. إن تلك الذات ممزقة بين قيم متناقضة تتجاذبها وتتقاذفها. إنها ذات مستلبة بلا جذور، ذات أولئك الشعراء الذين وجدوا أنفسهم يعيشون في جو فكري مختلف تماماً عن ذلك الذي تعيش فيه أجسادهم. يحاول أولئك الشعراء أن يعثروا على هوية أو مجموعة قيم تعيد توحيد ذواتهم وتساعدها على الاستقرار. إنهم ينجحون في ذلك لوهلة قصيرة ويعودون بعد ذلك إلى الإحساس بطعم الرماد وبأن كل شيء قبض الريح" . هذه هي الفرضية التي يعالج رزوق على أساسها الشعراء الذين وظفوا أسطورة تموز في شعرهم كخليل حاوي ويوسف الخال وأدونيس وبدر شاكر السياب وجبرا إبراهيم جبرا. واستناداً إلى رزوق بدأ الاتجاه التموزي في شعر أدونيس باكراً. ربما بدأ حين لّقب بأدونيس و"تقمّص شخصه معنى الديمومة التموزية" من ذلك الإسم. قدّم أدونيس في قصيدة "قالت الأرض" صورة للأرض الخراب وتوقها إلى حياة جديدة وولادتها الجديدة على يد بطل منقذ (سعادة) مات ليبعث أمته من الموت. قدّم أدونيس أيضاً جوّ "الأرض الخراب" في قصيدته "الفراغ" التي يعدها رزوق، ضمن إطار الشعر العربي المعاصر، في مكانة "الأرض الخراب" في الشعر الأنكلو_ساكسوني. على أية حال، إن ذلك التقييم لقصيدة أدونيس مبالغ فيه. يقول رزوق: إن أدونيس قد حقق في هذه القصيدة تكاملاً للصور والتشبيهات والاستعارات والبناء الموسيقي التي يقارب السيمفونية والنغم التصاعدي وصوّر فيها جيل الفراغ والقحط والأمل الذي يجسّده الشاعر ورفاقه الذين سينقذون ذلك الجيل.

والقصيدة الأخرى لأدونيس التي توظّف أسطورة الحياة والموت هي قصيدة "البعث والرماد" التي يستخدم فيها أسطورة الفينيق ليعبّر عن حالة الغربة الكيانية والإغتراب الروحي والوجودي الذي يعاني منه. تنشأ تلك الحالة عن المسافة التي تفصل الشاعر عن مجتمعه وشعوره بلا جدوى الوجود الإنساني. يقول رزوق إن أدونيس يلجأ إلى البدائل الموضوعية objective correlative في تلك القصيدة كما هو الأمر في شعر إليوت(٥٧ - ٨٤).

يحاول رزوق في الجزء الأخير من دراسته أن يشرح أسباب استخدام الشاعر الحديث للأسطورة ويمكن تلخيص هذه الأسباب بالعناوين التالية:الطقس والإيحاء، النجاة والتفاؤل، العفوية، البطولة والإعجاز. كان رزوق وثيق الصلة بمجلة شعر واستفاد من علاقته بالمجلة في كتابة هذا الكتاب. إنه كتاب رائد، وربما كان إحدى ثمار التطور النقدي في الدوائر القريبة من شعر وقد أفاد كثيراً في تعريف الشعراء العرب بإليوت.

على أية حال، لم تنظر مجلة شعر إلى تأثير إليوت على الشعراء العرب على أنه إيجابي دائماً. انتقد الشعراء العرب في تقرير غير موقّع نُشر في ١٩٦٣، لأنهم أخذوا من إليوت عناصر معيّنة كالأسطورة وإساءة استخدامها. انتقدوا أيضاً لأنهم لم يفهموا نظرية إليوت الشعرية ولأنهم ضحّوا بشخصياتهم الفردية من خلال محاكاته.وقد حثّ التقرير أولئك الشعراء على دراسة المظاهر الشكلية والجمالية لشعر إليوت بانتباه من أجل أن يكتبوا قصائد أكثر وحدة وتماسكاً(قضايا وأخبار ١٢٩ – ١٣١). من ناحية أخرى، جاء في مراجعة لكتاب نزار قباني . الشعر قنديل أخضر نشرت في العدد التالي من شعر قول نزار بأن تأثير إليوت منح الشعر الحديث وحدة الشكل والمضمون. فأصبحت القصيدة على يد الشعراء الذين تأثروا به وحدة عضوية تحيك عناصرها وتغذيها موسيقا داخلية تتألف من إيقاع معقّد وتلوينات نغمية(مراجعة الشعر قنديل أخضر ١٥١). تظهر تلك التعليقات أن الخلاف حول تأثير إليوت لامس حتى دوائر مجلة شعر،وكان أدونيس أحد شعراء مجلة شعر الذين مالوا إلى تقليل تأثير إليوت على الشعر العربي المعاصر.

أدونيس من شعر إلى مواقف:

شارك أدونيس في حركة "شعر" من بدايتها. اضطر هو ومجموعة من الشعراء والمفكرين السوريين الآخرين إلى مغادرة سوريا في أواسط الخمسينات لكونهم ينتمون إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي كان أعضاؤه يُضطهدون آنذاك. كان الخال نفسه عضواً في ذلك الحزب فترة من الوقت. طُرد من الحزب في أواخر الأربعينات إلا أنه كان ما يزال متأثراً بإيديولوجيته حين أسس شعر في ١٩٥٧ (٦). ومن الضروري أن نعرض هنا بعض مبادئ الحزب السوري القومي الاجتماعي بسبب أهميتها في فهم أفكار الخال وأدونيس. يصرّح أحد المبادئ الثمانية التي بنيت عليها إيديولوجية الحزب السوري القومي الاجتماعي بما يلي :

إن النبـوغ السـوري وتفـوق السـوريين العـقلي على من جـاورهـم وعلى غيرهـم أمر لا جدال فيه. فهم الذين مدنوا الإغريق ووضعوا أساس مدنية البحر المتوسط التي شاركهم فيها الإغريق فيما بعد.(مبادئ الحزب ٢٩)

ويقول المبدأ نفسه إنه يجب الإقرار بواقع الفوارق السلالية ووجود سلالات ثقافية وأخرى منحطة. يوضح هذا المبدأ الاهتمـام الذي أبداه الخال في وجـهات نظر إليـوت وباوند اللذين تأثرا بالنازية والفاشية أو بالمناخ الفكري الذي أنتجهما في أوروبا،وعبّر كل منهما عن بعض الميول العنصرية النخبوية. كانت تلك الميول واضحة في باوند ولم يحاول أن يخفيها، إلا أنها كانت أقل إلحاحاً لدى إليوت وأكثر خفاءً.

لم يخف الخال تعاطفه مع باوند الذي سجن بسبب الحلقات الإذاعية التي بثها دعماً للنظام الفاشي الإيطالي، ويجب ربط ذلك التعاطف بالوضع السياسي الذي ساد في الشرق الأوسط في الأربعينات والخمسينات وبظهور دولة إسرائيل على الأرض التي يعدها سعادة جزءاً من سوريا .

يوضح هذا المبدأ أيضاً دفاع الخال وأدونيس عن حضارة متوسطية والمشكلات التي واجهتهما في النظر إلى أهمية التراث والثقافة العربيين. وكان هذا سبباً لصراع فكري وعاطفي عند أدونيس بنوع خاص ولقد تجلّى ذلك الصراع في شعر أدونيس وكتاباته النثرية.

إن النزعة النخبوية واضحة عند إليوت وباوند وأيضاً في جماعة مجلة شعر وسأناقش هذه النزعة في الفصل المتعلق بعالم الشاعر في الجزء الثاني من دراستي.

الجانب المهم في إيديولوجية سعادة هو محاولته الجادة لتقديم نظرية فلسفية شاملة لجميع مظاهر الحياة.قدم سعادة أجوبة وحلولاً لجميع الأسئلة التي دارت في خلد سكان الشرق الأدنى المتخلف ولا سيما أولئك الذين كانوا على استعداد للتخلي عن فكرة الأمة الإسلامية أو الذين أخافتهم تلك الفكرة، وبما أن معظم المفكرين كانوا متلهفين لإيديولوجيا غير دينية في الوقت الذي بدأ فيه سعادة حركته، فقد ناصروا إيديولوجية سعادة التي وعدت بأمة علمانية حيث يستطيع البشر من جميع الأديان الطوائف أن يتعايشوا بسلام وحيث يكون الولاء للمجتمع السوري أو الأمة السورية هو الأول والأهم.

وضع سعادة برنامجاً للأدب السوري وبدت بعض أفكاره في الأدب والشعر حديثة

ومعاصرة. أكد هذا البرنامج على الحاجة إلى أمة متجانسة وموحدة أو مجتمع تميّزه نظرة خاصة في الحياة والكون.وفي هذا الصدد يتشابه مع فكر إليوت. إنه يعزو، مثل إليوت، فشل الديموقراطية أو الليبرالية إلى افتقارهما لإيديولوجية أو وجهة نظر محددة وفلسفة اجتماعية(Yamack ١٠٩).

إن التجديد في الأدب، استناداً إلى سعادة:

هو مسبب لا سبب-هو نتيجة حصول التجديد أوالتغيير في الفكر وفي الشعور-في الحياة وفي النظرة إلى الحياة هو نتيجة حصول ثورة روحية-مادية،اجتماعية سياسية تغيّر حياة شعب بأسره وأوضاع حياته وتفتح آفاقاً جديدة للفكر وطرائقه وللشعور ومناحيه.(الصراع الفكري ٢٧).

إن الفنان والفيلسوف المبدعيْن، بالنسبة لسعادة، هما القادران على الانفلات من حدود الزمان والمكان وعلى التخطيط لحياة جديدة ورسم مثل عليا بديعة لأمة بأسرها. إن الشاعر الذي هو مجرّد مرآة لعصره لا يستطيع القيام بهذا، وبالتالي لا يستطيع إحداث نهضة شعرية وأدبية. يجب أن يكون الشاعر فيلسوفاً وقائداً ومعلّماً من أجل أن يتمكن من تخطيط تاريخ جديد لأمته ووضع قواعد عصر جديدة لشعبه. ويبدو أن أدونيس تعلّم ذلك الدرس وحاول أن يكون الشاعر – الفيلسوف- المعلم الذي يخطط حياة جديدة لشعبه.

ويرى سعادة أن القصائد التي يكتبها شاعر لا يفكر بعصره أو بعصور أخرى هي التي تعكس بشكل أفضل حالة عصره وأدبه. إن الشعر، بالنسبة له، ليس الفكر بعينه، إلا أن الشاعر يمتلك الحق في التعبير عن أفكارٍ كلية وجزئية في شعره. ثم إن الشعر ليس مجرد:" إني أرى أن الشعر أو على الأقل، الشعر المثالي الأعلى شديد الاتصال بالفكر وإن يكن عامله الأساسي أو غرضه". إن مفهوم سعادة في الشعر وإصراره على عدم فصل العواطف والمشاعر عن الفكر في الشعر، يذكرنا بإليوت، فهل من المحتمل أن يكون قد قرأ إليوت بشكل مباشر أو غير مباشر من خلال معرفته بحركة الحداثة البرازيلية في العشرينات؟ عاش سعادة في البرازيل بعد ١٩٢٠، ونضج فكره خلال إقامته هناك، وهكذا من المحتمل أنه تعرّف على النظريات الحداثية في الأدب في أثناء ذلك الوقت.

حثّ سعادة الشعراء السوريين على دراسة تاريخ سوريا وعلى توظيف أساطير سورية في شعرهم. قال إن الأساطير السورية أثرت على الميثولوجيا اليونانية كثيراً

وساعدت في نهوض الشعر الكلاسيكي الأفضل والتفكير الفلسفي الأسمى.لم يبدأ الشعر الكلاسيكي مع هوميروس وإلياذته. بدأ قبل ذلك بمئات السنين من خلال قصيدة "طافون" في سوريا. ويمكن أن يكون أدونيس وبعض الشعراء الآخرين قد استخدموا الأساطير في شعرهم استجابة لدعوة سعادة قبل أن يتعرّفوا على شعر إليوت، أو ربما وجدوا أن شعر إليوت هو النموذج الذي يجب أن يُحتذى لأنه يجسّد دعوة سعادة ويمدهم بالطريقة التي تساعدهم على اتباع توجيهاته. واستناداً إلى شاكر مصطفى، منح سعادة أدونيس لقبه المأخوذ من أسطورة أدونيس وتموز (١٢٥).إلا أن أدونيس شخصياً ينفي ذلك.

إن أول كتابين نشرهما أدونيس كُتبا تحت تأثير إيديولوجيا سعادة، كان الأول دليلة: ملحمة قومية (١٩٥٠) الذي استند إلى أسطورة شمشون ودليلة. إن دليلة، في قصيدة أدونيس الطويلة، بطلة سورية أنقذت شعبها من طغيان اليهودي شمشون. أهدى أدونيس تلك القصيدّة إلى "بنات أمتي العاملات من أجل مجد سوريا وعظمتها"، وأرخ الإهداء بـ الأول من آذار ١٩٥٠، لأن سعادة ولد في الأول من آذار. إن الدلالات السياسية لتلك القصيدة واضحة. وكان الكتاب الثاني قالت الأرض (١٩٥٤)، قصيدة أخرى طويلة مهداة إلى سعادة. كتب سعيد تقي الدين مقدمتها معتبراً أن أدونيس هو أحد شعراء الإيديولوجيا القومية السورية. وضع لمقدمته عنواناً يجسّدأفكار قصيدة أدونيس الطويلة وهو: "فجر يطارد ليلاً".وذكر في الصفحة الأخيرة لكتاب دليلة أن أدونيس كتب قصيدتين ملحميتين أخريين ومسرحيتين شعريتين، تشير عناوينها إلى أنها تستند أيضاً إلى الميثولوجيا السورية القديمة، إلا أن تلك الأعمال لم تُنشر.ورغم أن أدونيس لم يعد طباعة دليلة، نشر بعض أجزاء قالت الأرض في ديوانه قصائد أولى (١٩٥٧).

وتوضح مقالة كتبها هاشم عثمان عن كتابات أدونيس الأولى في الصحف والمجلات السورية أن اهتمام أدونيس بالتاريخ وبالميثولوجيا السورية القديمة بدأ في أواخر الأربعينات.(١٤٩ – ١٥٧).تواصل ذلك الاتجاه في شعر أدونيس حتى أوائل الستينات، وبعد ذلك أصبح أقل بروزاً وأكثر تشابكاً مع التاريخ والميثولوجيا العربية. وفي تقديمه لقصيدته "أرواد يا أميرة الوهم" التي نشرت في مجلة شعر في ١٩٥٩، يقول أدونيس إنه اعتمد في قصيدته الأسلوب الشعري القديم لفينيقيا وبلادَ ما بين النهرين، ذلك الأسلوب الذي ورثته االتوراة في أروع أشكاله، والذي أثّر في كثير من

الشعراء الأوروبيين الذين طوروه وأغنوه، ويضيف أدونيس أنه استفاد أيضاً من الشعراء الأوروبين من حيث بناء قصيدته وسوّغ ذلك قائلاً:

إن حياتنا الحاضرة من التعقيد والتنوع بحيث يأتي التعبير عنها ببعد القصيدة المعروف باهتاً فقيراً.لذلك يضطر الشاعر الطالع منا إلى مثل هذه الإفادة من التجارب الشعرية في العالم، وإلى العودة إلى ما قبل تراث القصيدة العربية لخلوه من التجارب الشعرية التي يمكن أن تفيده في كل ما يتصل بطرائق التعبير والشكل.

وعبّر أدونيس عن أمله أيضاً بأنه سيقدر هو وشعراء آخرون على المشاركة في بناء الجسر "الذي يصلنا بجذورنا وبحاضر العالم" من خلال توظيف ذلك الأسلوب.(أرواد ٧- ٩). إن دلالات كلمات أدونيس جليّة. لقد رأى جذوره في الفترة التي تسبق التاريخ الإسلامي ووجد بأنه من الضروري الاستفادة من تراث أوروبا الشعري و تراث العالم بعامة، وبدا له التراث الشعري العربي عاجزاً عن تزويده هو والشعراء الحديثين الآخرين بنموذجٍ ملائم يمكن البناء عليه.

إلا أن أدونيس بدأ يستفيد من الميثولوجيا والتاريخ العربي في الستينات، وربما كانت قصيدته "الصقر" التي نشرها في شعر في ١٩٦٢، القصيدة الأولى التي تعبّر عن هذا الاتجاه الجديد في شعره. ويشير أمران في تلك القصيدة إلى أن موقف أدونيس من التراث العربي بدأ يتغيّر: استخدامه لاسمه الأصلي علي أحمد سعيد متبوعاً بقناعه "أدونيس" وكتابته ملاحظة يقول فيها إن قصيدته بُنيت على حياة عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) الذي "حضَّر الأندلس".(الصقر ٩- ١٧). وإذا كان العرب قد حضروا أوروبا في الماضي، فهذا يعني أن حضارتهم يجب أن تكون مهمة، ويبدو أن هذا هو الاستنتاج الجديد الذي توصل إليه أدونيس بفعل ظروف جديدة أو وعي جديد بالتاريخ العربي.

اختفى اسم أدونيس من هيئة تحرير مجلة شعر في صيف ١٩٦٣ بعد أن عمل فيها حوالي ستة أعوام. وكان سكرتير التحرير بدءاً من العدد الرابع (أيلول ١٩٥٧).ثم أصبح محرراً إدارياً (كانون الثانى ١٩٦٠) وفي العدد الواحد والعشرين(شتاء ١٩٦٢) أصبح مالكاً مشاركاً ورئيساً مشاركاً للتحرير.

ومن البداية، كان دور أدونيس في شعر مهماً. جاء إلى شعر بموهبة شعرية

متطورة وواعدة متمرسة في الشكل الشعري التقليدي وشكل الشعر الحر. ولقد أظهرت قصائده الطويلة المذكورة أعلاه مقدرته على كتابة الشعر الشبيه بالملحمي بلغة وأسلوب برهنا على اتقانه للغة والأشكال الشعرية الكلاسيكية. ونشر بالإضافة إلى ذلك قصائد عديدة مستخدماً شكل الشعر الحر في أوائل الخمسينات. يقول شاكر مصطفى في مقالة حول الشعر في سوريا نشرت في مجلة الآداب في ١٩٥٥: "يحاول أدونيس أن يخط درباً في الأسلوب الشعري يشبه درب بدر شاكر الساب في العراق. لقد تمرد على شطري البيت و على القوافي المكرورة عشرين وثلاثين ومائة مرة "فاتحا" لنفسه آفاقاً جديدة".(١٢٥).

رأى الخال في أدونيس "إليوت" حركته التي خطط أن يلعب فيها هو دور باوند. في العدد الأول من شعر يُفيد خبر عن أدونيس أن لديه أكثر من كتاب شعري جاهز للنشر، وستنشرها دار شعر على التوالي. وستثبت كتب الشعر هذه للقارئ أن الشاعر الطالع ليس عنوان جيله فحسب، بل طاقة شعرية بوسعها إذا تهيأت الأسباب أن ترتفع بصاحبها إلى المستوى العالمي".(١٠٩). صدقت نبوءة شعر،إذ تمكن أدونيس من تحقيق موقع عالمي، ووفرت مجلة شعر الظروف لتحقيق طاقة أدونيس. شارك أدونيس بنشاط في جميع جوانب حركة مجلة شعر، وعوّض معرفته المحدودة باللغات الأجنبية من خلال مجموعة النقاد والشعراء وأحياناً الفلاسفة الذين أحاطوا به والذين ناقشوا التطورات الأخيرة في النظرية الشعرية في كل أنحاء العالم.تحسنّت معرفته باللغة الفرنسية أثناء تلك الفترة وبدأ يترجم عن الفرنسية وساعده أحياناً زملاؤه في مجلة شعر.

تمتّع أدونيس بمقدرة فائقة للعادة في هضم الأفكار الجديدة و الاستفادة منها، وأوصل تلك المقدرة داخل مجلة شعر إلى حدّها الأعلى، نتيجة لذلك حدث تحوّل في شعره وفي مفهومه للشعر بعد وقت قصير من انضمامه إلى جماعة "شعر". كانت محاولته الأولى في صياغة إطارٍ نظري لمفهومه الجديد في الشعر الذي بدأ يجسدّه في شعره هي مقالته "محاولة في تعريف الشعر الحديث" (شعر، حزيران ١٩٥٩). ولفتت قصائده التي نُشرت في شعر انتباه الشعراء والنقاد، وعلّق أحياناً زملاؤه في شعر عليها بافتتان وإعجاب كبيرين وبدهشة(٧). كانت خالدة سعيد، زوجة أدونيس، من النقاد الأوائل الذين قاربوا شعر أدونيس بعمقٍ نقدي وقد ساعدت في توجيه تطوره الشعري في الاتجاه الصحيح. أثناء تلك الفترة، نشر أدونيس كتابه الشعري أغاني

مهيار الدمشقي (١٩٦١) الذي عُد نقطة تحول في شعره وفي الشعر العربي وربما موازياً في أهميته لقصيدة إليوت "الأرض الخراب" في حركة الشعر الأنكلو- الأميركي الجديدة. ورغم أن شعر خليل حاوي ولا سيما في ديوانه «بيادر الجوع» (١٩٦٥) لم يكن يقُل أهمية وعمقاً عن كتاب أدونيس، ورغم أن كثيراً من الشعراء العرب في الخمسينات والستينات قدّموا تجارب واعدة داخل المفهوم الجديد للشعر الذي ترعرع في دوائر مجلة شعر فقد كان أدونيس هو الذي مارس تجريبه الشعري بمزيج من الحماسة والتكريس والابداع لا نظير له لدى أي شاعرٍ آخر. ومثل إليوت، قدم أدونيس شعر في سلسلة طويلة من المقالات والمقابلات والمحاضرات دليلاً نظرياً للشعر الجديد.

ولتقديم فكرة أكثر وضوحاً عن الحركة الشعرية والفكرية التي أوجدتها شعر والتي استفاد منها أدونيس سأورد هنا ملخصاً قصيراً عن بعض أولئك الذين شاركوا فيها.كان بين النقاد والفلاسفة النقاد، رينيه حبشي الذي نشر بعض المقالات في مجلة شعر حول مفهوم الشعر العربي أثرت في أدونيس. ترجم هو وأدونيس بول كلوديل وكتب مقدمة لهذه الترجمة عن شعر كلوديل. كان أيضاً ماجد فخري، الذي جاء إلى مجلة شعر بخلفية فلسفية. وشارك أيضاً أنطوان غطاس كرم الناقد المشهور بتمكنه في المفهومات الشعرية الغربية، ولا سيما الرمزية. وكان كتابه عن الرمزية والأدب العربي (١٩٤٩)، توضيحاً ممتازاً لمبادئ الرمزية وأثر على كثيرٍ من النقاد والشعراء العرب، وكان أسعد رزوق الذي سبق أن ناقشت كتابه عن الشعراء التموزيين مشاركاً نَشطاً في الحركة، وساهمت خالدة سعيد التي كتبت فترة باسم خزامى صبري، بشكل منتظم من خلال مراجعاتها وتعليقاتها النقدية. وكان حليم بركات أيضاً وعادل ضاهر وغازي براك ورياض نجيب الريس وآخرون كثيرون.

وبين الشعراء أو الشعراء النقاد الذين شاركوا في حركة مجلة شعر كان رائدا الشعر الحرّ، نازك الملائكة وبدر شاكر السياب. كان أيضاً سلمى الخضراء الجيوسي و جبرا إبراهيم جبرا وبلند الحيدري وفؤاد رفقة ومحمد الماغوط ونذير العظمة وانسي الحاج وكمال خيربك وشوقي أبي شقرا وتوفيق صايغ وعصام محفوظ ونزار قباني وسعدي يوسف.كان أولئك الشعراء من بلدان عربية مختلفة وحمل كل منهم معه خلفيته وثقافته. كان بعضهم يعرف الفرنسية وبعضهم الآخر الإنكليزية، وعرفت قلّة منهم الألمانية، مثل فؤاد رفقة. ناقشوا شعرهم وقضايا النظرية الشعرية بالإضافة إلى مسائل أدبية وثقافية عامة. وكانت الترجمات عن الفرنسية أو القصائد الفرنسية مع

ترجماتها العربية كثيرة وأحياناً تجاوزت عدد القصائد العربية. نشرت ترجمات لشعراء كثر من بينهم سان جون بيرس وبول كلوديل ورينيه شار وجاك بريفير وبيار إيمانويل وأنطونان آرتو وهنري ميشو وإيف بونفوا وكلود فيكي وميشيل بوتو وتريستان تزارا وآلان بوسكيه وآرثر رامبو. نشرت ترجمات لشعراء لبنانيين يكتبون بالفرنسية كجورج شحادة،وفؤاد نفاع و ناديا تويني وصلاح ستيتيّة. وكان الشعراء الإنكليز والأمريكان الذين تُرجموا أقل عدداً. كان من بينهم، بالإضافة إلى إليوت وباوند، وليم يتلربيتس ولويس ماكنيس وإديث ستويل وإيميلي ديكنسون وولت ويتمان وروبرت فروست وآخرون.

وربما بسبب الخلفية الإيديولوجية للخال وعلاقاته مع الدوائر الفكرية الغربية شُنّت حملة ضدّ مجلة شعر في مجلة الآداب وفي كثير من المجلات والجرائد المؤيدة للناصرية.اتهمت تلك الحملة الخال وأدونيس بتشويه وتحطيم الحضارة والتاريخ واللغة العربية وبخدمة المصالح الأجنبية، وكانت تلك الاتهامات مشابهة لاتهامات عبد الناصر للقادة العرب الذين خالفوه الرأي. ردّ أدونيس معْ الخال على تلك الاتهامات ، ولكن فجأة في ١٩٦٣ انسحب من مجلة شعر وبعد عام توقفت شعر. ليس واضحاً لماذا ترك أدونيس شعر ولماذا كان على المجلة أن تتوقف، ربما ارتبط ذلك بتبدل الوضع السياسي في لبنان وسوريا في الستينات وحدوث تغيّر في إيديولوجيا الحزب السوري القومي الاجتماعي في الستينات قرّبه من القومية العربية ومن الإيديولوجيا اليسارية والماركسية. لا أمتلك دليلاً يثبت إذا كان أدونيس ظلّ عضواً في ذلك الحزب في الستينات أو إذا كان اتجاهه الفكري نحو القومية العربية والموقف الماركسي الذي تجلىّ في كتاباته، مبادرة خاصة منه.

رحّبت الآداب بموقف أدونيس الجديد وفتحت صفحاتها له ودافع محرر الآداب عن أدونيس في تعليقٍ نشر في عدد تموز ١٩٦٥ حين هاجمه مهدي العبيدي في مقالة نشرت في العدد نفسه. يقول التعليق:

من يقرأ ديوان الشعر العربي بجزئيه يتبين بما لا يقبل الشك

أن المؤلف يعتز شديد الاعتزاز بالتراث الشعري العربي، مهما كانت المقاييس التي يطبقها لتقييم هذا التراث قابلة للجدل. من هنا كان اعتقادنا أن المؤلف قد تحول عن آرائه السابقة وتبنى موقفاً جديداً من التراث ومن الفكر العربي. نعتقد أننا لا نملك أن نمنعه من ذلك، بل نحن نرحّب بهذا التحول الناشئ عن درس وتعمق وإيمان كل

الترحيب(٤٩ – ٥٣) .

وفي مقالة نشرها خليل أحمد خليل في الآداب في آذار ١٩٦٦ قال إن أدونيس شاعر عربي: "بالمعنى الحضاري لكلمة عربي. إنه ليس عربياً جغرافياً وسياسياً، إنه عربي تراثياً وحضارياً وفكرياً واجتماعياً. إنه أحد الشعراء المتمردين على انحطاطنا الشرقي" وامتدح خليل مساهمات أدونيس في الشعر العربي وابداعاته في حقلي اللغة الشعرية والشكل الشعري قائلاً إن شعر أدونيس يبني على التراث العربي إلا أنه جديد في روحه ونبرته وتوهجه. إنه "شاعرنا العربي العالمي الذي يمكن تقديمه باعتزاز مترجماً إلى الغرب".(٥٠ – ٥١ – ١٣٠ – ١٣٦).

في تعليق آخر نُشر في العدد التالي من مجلة الآداب في نيسان ١٩٦٦ دافع خليل عن شعر أدونيس وعن مجلة شعر معتبراً أن المجلة قامت على أكتاف أدونيس: "كانت غايتها كما فهمت أنا أن تفتح الطريق أمام الشعراء الشبان وأن تعّرف القارئ على التراث العربي الحي". ويضيف خليل أن الدليل على ذلك هو أن مجلة شعر نشرت مختارات من الشعر العربي القديم اختار معظمها أدونيس وجمعت فيما بعد في كتاب أدونيس ديوان الشعر العربي. ويقول خليل إن شعر كانت تهدف إلى بناء جسرٍ حقيقي بين الشعر العربي والشعر العالمي، وحين لاحظ أدونيس أن شعر انحرفت عن ذلك الهدف، ترك المجلة في ١٩٦٢، قبل عام من توقفها عن الصدور.(٦٣–٦٦). إن هذا التعليق الذي يفتقر للدقة، يقدم فكرة عن المجادلات شبه الدعائية بين المعسكرات المختلفة للشعراء والنقاد العرب في العقود الأربعة الأخيرة. ولم تهتم إدارة مجلة الآداب بالتناقض الذي تنطوي عليه مقولات خليل مع حملتها على مجلة شعر وأدونيس في أوائل الستينات.

ويبدو أن أدونيس كان يستكشف آفاقاً جديدة في منتصف الستينات ويحاول أن يصوغ فلسفة أو نظرة خاصة به. في عام ١٩٦٩ بدأ مجلته الطليعية «مواقف» التي هدفت إلى الدعوة إلى "كتابة جديدة" ونهضة حضارية عربية جديدة. أمضى أدونيس عدداً من الشهور في فرنسا في أوائل الستينات بمنحة قدّمتها الملحقية الثقافية للحكومة الفرنسية في لبنان في أثناء تلك الفترة، وتمكن من إقامة علاقات مع بعض الدوائر الأدبية والفكرية في باريس. وتطورت تلك العلاقات في الأعوام اللاحقة وانعكست على صفحات مواقف على شكل اهتمام متزايد بالنظرية الشعرية وبالنقاشات الفكرية الصادرة عن فرنسا، واهتمت الدوائر الفرنسية الأدبية كذلك بشعر أدونيس

ونظرياته الثقافية ولا سيما المستشرق جاك بيرك الذي كتب بعض المقالات عن أدونيس وشعره. وترجم عدد من كتب أدونيس الشعرية إلى الفرنسية ولغات أخرى ودعي أيضاً للمشاركة في مؤتمرات عربية وعالمية عديدة حول الشعر والثقافة.وفي ١٩٨٧ مُنح أدونيس جائزة ندوة الشعر العالمية في بلجيكا. ورغم أن بواعث سياسية تقف أحياناً خلف جوائز كهذه، فإن منح الجائزة لأدونيس جاء برهاناً على أن شعره أصبح معروفاً جيداً ومقدراً في دوائر الشعر العالمي.

وبرهن مشروع أدونيس في مواقف على أنه أكثر إقلاقاً للأنظمة وللمجتمعات العربية التقليدية والمحافظة والتوتاليتارية من مشروع مجلة شعر، تمسّكت شعر ببرنامج عمل شكلاني ضيّق وتجنّبت النقاش المفتوح للقضايا السياسية والثقافية على صفحاتها. خبأت أهدافها الثقافية والسياسية تحت غطاء الدفاع عن استقلالية الشعر وانفصاله عن الاهتمامات السياسية والاجتماعية. من ناحية أخرى، خصصت مواقف مساحة كبيرة لمناقشة العلل السياسية والاجتماعية والدينية والفكرية الكامنة وراء تخلف المجتمعات العربية، اقترحت أيضاً حلولاً ثورية لتلك الأمراض والأسباب. اتبع أدونيس خطة ذكية في توجيه مشروع مجلة مواقف. كسب أولاً ثقة الدوائر القومية والماركسية العربية التي عارضت مجلة شعر بقوة،وفتح صفحات مواقف لها. مع ذلك، كان الكتّاب الماركسيون والقوميون ينقدون أحياناً وجهات نظر أدونيس ويعارضونها. إلا أن الحملة الأكثر مرارة والتي وجّهت ضدّه جاءت من الدوائر العربية التقليدية المحافظة.

أصبحت الحملة أكثر حدّة بعد أن نشر أدونيس الأطروحة التي كتبها لنيل شهادة الدكتوراه، الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، في السبعينات . الثابت في الثقافة العربية، بالنسبة لأدونيس، تمثل في وجهة النظر الدينية ولا سيما التي أرساها جماعة من المفكرين المسلمين الذين أوّلوا الإسلام بطريقةٍ خدمت مصالح القوى السياسية و الاجتماعية الموجودة في مواقع القوة والسلطة، بينما جاء المتحوّل من الدوائر الفكرية التي عارضت وجهة النظر تلك وقدّمت تأويلاً للإسلام منسجماً مع مصالح جماهير المسلمين الفقيرة و المسحوقة، مشدّدة على مركزية الإنسان الفرد. وبما أن التيار السني الرئيسي في الإسلام كان في موقع السلطة لفترات طويلة من الزمن في التاريخ الإسلامي، لذلك لا يمكن الاستنتاج الاتجاه المسؤول عن تطويل أمد ودعم الجانب الثابت من الثقافة الإسلامية. بينما يمثل الجانب الشيعي وخصوصاً في تجلياته المتطرفة، الاتجاه الثوري المتحول. أدونيس نفسه ينتمي إلى طائفة شيعية متطرفة

وحين استولت الثورة الإسلامية الشيعية على السلطة في إيران كتب مقالة ترحّب بنجاح تلك الثورة لأنها تمثّل الجانب المتحول في الإسلام(خواطر ٦٠-١٤٩). خيّبت تلك المقالة أمل كثير من المفكرين العرب القوميين والماركسيين، بالإضافة إلى المفكرين الإسلاميين المحافظين الذين كانت لديهم شكوك مسبقة حول وجهات نظر أدونيس السياسية.

سأناقش دلالات وجهات نظر أدونيس في الثقافة الإسلامية في الجزء الثاني من دراستي. كان اهتمامي الأساسي هنا هو أن أضع أدونيس ونظريته الشعرية في سياقهما وأن أؤكد تأثير وجهات نظر إليوت ونظريته الشعرية على جماعة مجلة شعر لم يستطع أدونيس أن يتجنّب تأثيراً كهذا بسبب انخراطه العميق في النشاطات المختلفة لجماعة شعر وعلاقاته الوثيقة مع يوسف الخال لسنوات عديدة. ولم يكن مشروع أدونيس اللاحق في مواقف مختلفاً جداً عن مشروع إليوت في مجلة كرايتريون. هدفَ كلاهما إلى تحليل علل الثقافتين اللتين ينتميان إليهما وإلى اقتراح حلول أساسية ودائمة لهذه العلل ولايمكن فصل المنحى الإيديولوجي عن الشعري في كل من المشروعين. عاش كل من إليوت وأدونيس في المنفى وحصل كلاهما على جنسية بلادٍ ثانية وكان كل منهما شاعراً- ناقداً وتركا تأثيراً كبيراً على جيليهما. اعتمد كلاهما كثيراً على التراث الأدبي الفرنسي المنبثق عن الرمزية في تطورهما الشعري وترجما كلاهما سان جون بيرس وشعراء فرنسيين آخرين. وفضلاً عن ذلك، كان كلاهما تتويجاً لحركتين تجمعهما أوجه شبه كبيرة بسبب تأثير إليوت على مجمل الحركة الشعرية التي أوصلها أدونيس إلى حالة النضج.

سأناقش التشابهات والاختلافات بين النظرية الشعرية لكل من إليوت وأدونيس في الفصول اللاحقة.

ملاحظات

١ – يشير يوسف الخال كثيراً إلى "مالك" وفلسفته في مقالاته وكتبه. انظر إلى كتابه الأخير الذي جمعت فيه مقالاته: دفاتر الأيام،أفكار على الورق (لندن:منشورات رياض الريس، ١٩٨٧). يقول الخال في أحد تعليقاته المنشورة في مجلة شعر (أيلول ١٩٥٧):إن وعي الإنسان العربي لذاته بدأ حوالي ١٩٤٠، حين بدأ التيار الفلسفي الذي أطلقه مالك يحدث تأثيراته، قبل ذلك الوقت لم تكن توجد مشكلة إنسانية في الشعر العربي. في تعليق آخر نشر في العدد نفسه، شكر الخال وزير التربية الوطنية اللبناني شارل مالك لأنه قدّم منحة مالية لمجلة شعر ووزارة الخارجية اللبنانية لتدخلها لدى المسؤولين في بغداد ودمشق من أجل السماح بدخول مجلة شعر إلى العراق وسوريا. شكر أيضاً أشخاصاً معيّنين لأنهم قدموا الدعم المالي والمعنوي لمجلة شعر.

٢ – في رسالة إلى سلمى الخضراء الجيوسي وصف الخال برنامجه بالكلمات التالية: يجب أن نُفجِّر ثورة حقيقية ضدّ المبادئ الأساسية التي تستند إليها حياتنا، ضد المعتقدات الموروثة وضد كل ما يقيد العقل وضدّ مفهومنا لله والإنسان والوجود. ولن يكتسب فكرنا وأدبنا قيمة إلا حين تحدث تلك الثورة.مجلة شعر ٤– ١٥ (صيف ١٩٦٠) ١٣٣ .

٣ – وصف الخال برنامج مجلة شعر بما يلي: نشر المجموعات الشعرية الموضوعة أوالمترجمة ، وعقد المؤتمرات السنوية لشعراء العالم العربي،لتأسيس رابطة لهؤلاء الشعراء لتعزيز مكانتهم وتوطيد الصلات فيما بينهم،ومساعدة الشعراء النابهين على الدراسة أو الإقامة في الخارج مدة من الزمن وتقديم جوائز شعرية. مجلة شعر – أيلول ١٩٥٧ .

٤ – اعترف الخال أن عدداً كبيراً من المساهمين في مجلة شعر كانوا أعضاء في الحزب السوري القومي الاجتماعي، أما الشعراء الذين اعتنقوا إيديولوجيات أخرى فقد اتخذوا موقفاً حذراً أو سلبياً من مجلته، رغم أنهم دعموها ضمنياً، مجلة شعر كانون الثاني ١٩٥٩ .

٥ – يذكر الخال أنه طُرد من الحزب السوري القومي الاجتماعي في ١٩٤٧ لأنه اختلف مع رئيسه بخصوص قضية الإنسان وحريته وأسبقيتها على أي حزب أو أية أيديولوجيا، شعر، (صيف ١٩٦٠) ، ١٣٦ .

٦ – انظر مثلاً التعليقات بخصوص قصيدة أدونيس" مرثية القرن الأول"، لمنير بشور وحليم بركات، شعر، (صيف ١٩٦٠) ١٤٦ – ١٤٩ .

الجزء الثاني

مقارنة النظرية الشعرية
عند ت. س. إليوت وأدونيس

مقدمة

لا تقتصر العلاقة بين حركة الشعر الجديد الأنكلو- أمريكية وحركة الشعر الحر العربية على وجود روابط وتشابهات، بل إنها تمتد إلى النظرية الشعرية لكل من ت. س. إليوت وأدونيس. سأخصص الجزء الثاني من دراستي لمقارنة النظريتين الشعريتين لهذين الشاعرين. ستتضمن هذه المقارنة أولاً مفهوماتهما في الشعر. وبما أن كلاً منهما يدافع عن نظرية شعرية شكلانية بشكل رئيسي، فسوف أشرح مسائل تتعلق بمفهوميهما للقصيدة نفسها، أي المظاهر الشكلانية مثل الصور والموسيقا واللغة.وسأناقش صورة كل من إليوت وأدونيس عن الشاعر والدور الذي يلعبه ليس في الحقل الأدبي فحسب، بل أيضاً في المجتمع والثقافة: سأناقش أيضاً مفهوماتهما في القارئ أو الجمهور ودور النقد. آمل أن أظهر أن نظرية أدونيس الشعرية تقع ضمن النموذج الذي تقع ضمنه نظرية إليوت رغم اختلافاتهما الظاهرة، وأفسّر ميل أدونيس إلى التقليل من أهمية تأثير إليوت على مجلة شعر وعليه باعتبارهما محاولة منه لتقليل أهمية تلك المرحلة في حياته التي تأثر فيها بإيديولوجيا الحزب السوري القومي الاجتماعي،وتعديلات الخال على تلك الإيديولوجيا. إنها أيضاً محاولة منه "لتهيئة مساحة إبداعية لنفسه"، بحسب كلمات "هارولد بلوم". سأوضح أن أدونيس لم يتخل عن مفهوم الشعر الذي تبنته جماعة شعر، رغم أنه تبنّى موقفاً إيديولوجياً مختلفاً في الستينات. كان ذلك المفهوم إليوتياً بامتياز، إلا أنه عُدّل ليناسب الظروف المختلفة للشعراء العرب.

الفصل الثالث

مفهوم الشعر في النظرية الشعرية لكل من إليوت وأدونيس

خلفية النظرية الشعرية للقرن العشرين:

انحدرت نظرية القرن العشرين الشعرية الحداثية من الرومانسيين والرمزيين الذين عارضوا العلم ووجهات النظر الآلية والوضعية في الطبيعة والواقع وتقاطعوا معها أحياناً.كان خط الفكر الذي يمتدّ من المثالية الألمانية إلى نيتشه وهايدغر حيوياً لنظريات الفن والأدب الحداثية،وستبدو النظرية الشعرية لكل من إليوت وأدونيس أكثر وضوحاً إذا قُدّمت إزاء هذه الخلفية. إن تحطيم الحواجز بين الفلسفة والشعر مبدأ محوري في النظرية الشعرية لكل من إليوت وأدونيس وهذا أيضاً مسألة محورية في فلسفة كل من نيتشه وهايدغر والتراث الألماني الذي بنيا عليه. فضلاً عن ذلك،انحدرت مفهومات استقلالية الفن ووحدة الشكل والمضمون والشاعر العبقري، التي هي مركزية بالنسبة لإليوت وأدونيس، من التراث المثالي الألماني. من ناحية أخرى، كان خط الفكر الجمالي هذا، وثيق الصلة بالنخبوية وبالمناخ السياسي الذي أنتج الفاشية والنازية. على أية حال، لا أقصد القول أن ذلك الاتجاه هو المؤثر الوحيد بإليوت وأدونيس. إنه بالأحرى خلفية مشتركة لكليهما. بالنسبة لإليوت، كانت الرمزية الفرنسية المصدر الرئيسي لنظريته الشعرية، إلا أنه امتلك أيضاً معرفة مباشرة بالفكر الفلسفي والجمالي للمثاليين الألمان، وكتب إليوت أطروحته لنيل الدكتوراه عن الفلسفة المثالية لـ ف.هـ. برادلي(١). وثمة أسباب تدفعنا إلى القول بأن نيتشه وهايدغر أثرا فيه(٢). وتأثر أدونيس بشكلٍ مشابهٍ بالرمزية الفرنسية وبالفكر الألماني المثالي الذي يُتوّج بهايدغر. وجاءه التأثر بالفكر الألماني المثالي من سعادة مؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي ومن معرفته بشارل مالك من خلال يوسف الخال. كان مالك تلميذاً لهايدغر وأثر هو وسعادة، وبشكل رئيسي من خلال الخال، في شعراء جماعة مجلة شعر الذين أبدوا اهتماماً كبيراً بالنظرية الشعرية الألمانية ولا سيما نظرية نيتشه وهايدغر(٣).

كانت النظرية الشعرية الرومانسية ردة فعلٍ على وجهة النظر الآلية في الكون المنحدرة من "ديكارت" و "نيوتن" وكانت مقالة ج.هيردر "في الإدراك الحسّي والشعور عند الإنسان" (١٧٧٨) انعطافه نحو وجهة نظر بيولوجية وعضوية في الحياة طبقها على الكائنات البشرية وأعمال الفن. رأى هيردر أن الشعر واللغة انبثقا من الوحدة العضوية نفسها،وبرأيه يفكر الإنسان البدائي بواسطة الرموز والمجاز والاستعارات التي يؤدي مزجها إلى الخرافة والأسطورة وهكذا بقدر ما يكون الإنسان الحديث شاعراً فهو بدائي. وبالنسبة له، الشعر هو "محاكاة ليس للطبيعة بل للإله الخالق ومانح الأسماء. الشاعر خالق ثانٍ، صانع،ويتجلى ذلك بنوع خاص في الاستعارات. وينظر هيردر إلى الإستعارة على أنها: "ترعى هي والموسيقا ولادة الكلام والأفكار والمؤسسات الإنسانية. وعارض هيردر تمييز "لسنج" Lessing بين الرسم (الفن المكاني) والشعر (الفن الزماني)، ورأى أن فنوناً مختلفة تربط بحواس مختلفة، "إلا أن الشعر لا يعمل بالحواس، إنه الطاقة المباشرة للروح المشكِّلة، الحالة الفورية للروح، موسيقا الروح(Wimsat and Brooks٣٧٢ – ٥).

تبنى غوته وجهة نظر هيردر العضوية في الطبيعة ووجد بدوره اتفاقاً كاملاً بين عملية النمو العضوية في الطبيعة والعملية الإبداعية في الفنون والأدب، ورأى أن أعمال الفن العليا، كأعمال الطبيعة العليا، أنتجها أفراد وفقاً لقوانين صحيحة وطبيعية. حثّ "غوته" الشعراء على أن ينافسوا أعمال الطبيعة ويتجاوزوها(Abrams ٢٠٦). استفاد "هيغل" من غوته في تعريفه للجمال والشعر باعتبارهما تعبيراً "عن الكوني الملموس". ويفسر هذا التعريف الاتجاه في الشعر الحديث إلى توظيف صور حسّية معينةً تمتلك طاقة لا تُحدّ للتعبير عن الواقع على مستويات عديدة. وقد تبنت كلّ من الحركتين الرمزية والتصويرية هذا الاتجاه. إن الرمز بالنسبة للرمزيين والصورة بالنسبة للتصويريين يستندان كلاهما إلى الإدراك الحسيّ ولكن يعبران أيضاً عن حقائق كونية.

ويرى كانط في نقد ملكة الحكم (١٧٩٠) أن جميع الفنون نتاج عبقرية، ويعرّف العبقرية بالميل الذهني الفطري الذي ترسي الطبيعة من خلاله قاعدة الفن، وتدور وجهة نظر كانط كلها في العبقرية الخلاّقة حول المشكلة التي حيّرت النقاد الأوائل: "كيف يتمكن العبقري من صياغة عمل فني دون قواعد أو منهج واعٍ، ومع ذلك يُنجز نتاجاً يشتق منه النقاد فيما بعد قواعد الفن.يوضح كانط هذه المشكلة قائلاً:

ينتج العبقري من خلال عمل الطبيعة أعمالاً نموذجية تبدو بالضرورة

متساوقة مع غايات معينةدون أن يعي هذه الغايات أو الوسائل التي توصل إليها، ودون أن يمتلك المقدرة على أن يتحكم إرادياً بالعملية الإبداعية أويصفها(Abrams ٢٠٧) ..

من هنا، يتصف الإبداع في الفن "بهدفية لا هدف لها"، ويوّحد حدس العبقري الخاص والعام، الحسّي والمجرّد. يشدّد كانط أيضاً على الشكل في الفن وضرورة إكماله على حساب المضمون. ويحسب "رينيه ويليك" ينبغي أن يعد كانط الفيلسوف الأول الذي أسّس بوضوح وبتحديدٍ خصوصية واستقلالية الحقل الجمالي. ومع أن هذه الفكرة ليست جديدة تماماً فقد

كان كانط أول من قدم حجة منهجية دفاعاً عن عن الحقل الجمالي ضد الحسيّة وحصرها الفن بالمتعة، وضدّ العاطفية وإرجاعها الفن إلى العاطفة و الشعور، وضد النزعة الفكرية التي ترى في الفن طريقاً متدني المستوى، وأكثر انتشاراً للمعرفة، وفلسفةً من الدرجة الثانية (لأنها أقل منهجية (Wellek,Discriminations ٤٢١-٥)

طوّر ف. شلنغ Schelling نظرية كانط الجمالية باتجاه توحيد علم الجمال والفلسفة. يرى شلنغ ومثاليون ألمان آخرون أن الفكرة الأسمى هي الجمال وأن فعل العقل الأعلى هو فعل جمالي. يوضح آلن ميكل Allan Mcgill أن شلنغ يبدأ من المشكلة التي وضّحتها فلسفة كانط وهي ربط الذات والموضوع والتي هي أيضاً مشكلة ربط الحرية والضرورة، الأنا والطبيعة، الفكرة والواقع، العملي والنظري، غير أن أوليّة الجمالي عند كانط شكلية أو تنظيمية،وهي عند شلنغ جوهرية. يرى شلنغ أن الطبيعة من ناحية والعمل الفني من ناحية أخرى هما نتاج الفاعلية نفسها وهذه الفاعلية هي في جوهرها جمالية. وبالنسبة لشلنغ، تتوجت الفلسفة بالفن. إن الفن وحده يستطيع أن يضفي طابعاً موضوعياً على ما يمثّله الفيلسوف في الفكر. ينشأ الفن من الشعور بتناقض غير قابل للحل ظاهرياً، إلا أنه ينتهي في شعور من الانسجام اللامحدود(Megill ١٥ - ١٧).. ويرى إليوت كذلك أن الفن يفرض النظام على الواقع (OPP ٩٤)..

اعتقد الرومانسيون الألمان بعامة أن التبعثر الفكري والإبداعي للعالم الحديث يمكن أن يعالجه الشعر، تحدّث شليغل F. Schlegel عن شعر كوني يوحّد جميع

الأنواع الأدبية المنفصلة ويعيد كذلك العلاقة بين الشعر والفلسفة والعلوم(Megill ٧١).
وموضوع تحطيم الحواجز بين الأدب والفلسفة ملحّ أيضاً في فلسفة نيتشه وهايدغر.
وسأقدم هنا ملخصاً لوجهتي نظر هذين الفيلسوفين الألمانيين في الفن من أجل أن أوضح كيف أصبح الشعر والفلسفة وثيقي الصلة في الفكر الحديث إما كمصدرٍ للمعرفة أو كإيهام بها.

يرى نيتشه أن العالم عمل فنّي يولّد نفسه. ويوضح آلن ميكيل أن نيتشه يقف كمؤسسٍ لما أصبح الـ metacritique الجمالي للحقيقة، الذي ينظر إلى "العمل الفني" أو "النص" أو "اللغة" على أنها تؤسس أرضيات لاحتمالية الحقيقة. يمجّد نيتشه الفنان الذي يحوّل المادة الخام للوجود إلى عمل على صورته. إن الفن، بالنسبة له، ليس أداة للحقيقة بل للوهم. وهذا ينطبق على العالم التصوري والميتافيزيقيا والدين والأخلاقيات والعلم باعتبارها جميعاً نتاج إرادة جمالية تتوخى الإيهام. ويستعير نيتشه أسطورة أبولو/ديونيسوس لوصف الوضع الإنساني. فأبولو، إله الضوء والحكمة، هو الإله الذي يلف الإنسان بحجاب المايا maya(الوهم) الذي يحميه من الواقع المثير للشفقة والمخيف لوجوده. من ناحية أخرى، يدمر ديونيسوس حجاب الوهم الباطل، وبالتالي يفتح الطريق لمشاركة مباشرة ودون وسيط في الواقع. يرى نيتشه أن الإنسان لا يستطيع أن يتحمل العبء الكامل للواقع. بالتالي، تزدهر الحضارة أو تحيا فقط في الوهم. ويوجد، استناداً إلى نيتشه انفصال بين اللغة والواقع متماثل مع الانفصال بين الفن والواقع. إن اللغة، بالنسبة له، لا علاقة لها بالواقع وتوهم باتصال كهذا عبر ابتكار عالمٍ خاصٍ بها قائم بذاته(Megill٣٣ – ٥٠).. استناداً إلى فنسنت ليتش Vincent Leitch، يمثل نيتشه اتجاهاً جديداً في نظرية اللغة، مخالفاً تماماً لما سبقه ينظر إلى اللغة باعتبارها مجازية أو بلاغية وليس إحالية أو تمثيلية(Leitch٧٤).. إن ذلك الاتجاه في نظرية اللغة يحتل مركز الصدارة في الدراسات الأدبية في القرن العشرين. يرى بعضهم أن سجن اللغة هو سبب يأس وعدمية بينما يرى آخرون أن هذا السجن يمكن أن يتحوّل إلى تجربة محرِّرة بواسطة الشعر.ويركز كل من إليوت وأدونيس كثيراً على اللغة في نظريتيهما الشعريتين.

كان هايدغر أحد الفلاسفة الذين نشدوا التحرّر من خلال الشعر. لخّص ليتش نظرية هايدغر في الشعر كما يلي:

الشعر هو مصدر وأساس اللغة والفن والتاريخ والكينونة والزمن

والحقيقة، إنه تأسيس وموضعة وتسمية أزلية. إنه يخلق الوجود، ينتج التفكير لا شيء خارج الشعر حتى "اللاشيء" نفسه ليس خارج الشعر.(Leitch ٦٩٠).

لقد عالج هايدغر مأزق الإنسان الغربي الحديث الناجم عن التكنولوجيا ومحاولة السيطرة على الطبيعة بدلاً من العيش في انسجامٍ معها.وأعاد ذلك الاتجاه إلى ديكارت الذي أكدّ على حاجة الفرد لفهم العالم الذي حوله كتجسيدٍ لوجوده ككائن إنسانيٍ. من هنا أصبح كل شيء "موضوعاً" بالنسبة إلى الذات، بما فيه الله، وكانت النتيجة النهائية لكل هذا هو أن الكائنات لم تعد تستطيع أن تكتفي بالكينونة. لم يعد بوسعها "الوجود"، بالطريقة التي يوجد بها العمل الفني وهكذا *قُلِّص العالم إلى استكانة تامة*.تحدّث إليوت بشكلٍ مشابه عن "تفكك في الحساسية" في الحياة الغربية ناتج عن الفصل بين العقل والقلب الذي بدأ في القرن السابع عشر.(E ٢٤٧S)، يقتبس ميكيل، قول هايدغر:

إظلام العالم، هرب الآلهة، تدمير الأرض، تحويل البشر إلى قطعان، الكراهية والشك بكل ما هو حر وإبداعي، بلغت حداً في كل أنحاء الأرض بحيث أن مقولات طفولية كالتشاؤم والتفاؤل أصبحت عبثية منذ زمن طويل.

إن انحدار العالم الموجود إلى كتلةٍ من الأشياء القابلة للاستخدام والناجم عن التكنولوجيا يمهّد الأرضية لخلق جماليٍ من العدم ex nihilo.إن الفن،تبعاً لذلك، هو القوة المنقذة التي توازن القوة التدميرية للتكنولوجيا التي تحول الإنسان إلى "شيء"، حتى وهو يحاول أن يجعل نفسه سيد الأشياء.

استناداً إلى "ميكيل" استفاد "هايدغر" من التراث الكانطي، لكن بينما يرى كانط الفن "جسراً بين العقل الخالص والعقل العملي"، يرى هايدغر الفن على غرار "شلنغ" تأسيساً لعالمي العقل الخالص والعقل العملي المنفصلين". غير أن هايدغر يذهب ابعد من شلنغ في اعتبار الشعر تأسيساً للكينونة بواسطة الكلمة ودعامة للتاريخ، (تبنى أدونيس وجهة نظر مشابهة في الشعر). ويضيف "ميكيل" أن "هايدغر" جزء من حركة لم تشمل الظاهراتيين فحسب، بل أيضاً برغسون وتلاميذه في فرنسا. تاقت تلك الحركة إلى فلسفةٍ تكون متلقية للأشياء وتتخطى القطيعة الحادة بين الذات والموضوع التي افترضها الوضعيون والكانطيون الجدد على حد سواء، ولكي يتصدى لتلك القطيعة

dichotomization يأتي هايدغر بمفهومه الخاص عن الكينونة –في العالم. Megill ١٣٨ – ١٥٨).

يحاول إليوت بشكل مشابه أن يلغي القطيعة بين الذات والموضوع والمثالية والواقعية. يبدأ من موقع شكّي نسبي في تأملاته الفلسفية الأولى. بالنسبة له، لا توجد وجهة نظر مطلقة يمكن من خلالها الفصل في النهاية بين الواقعي والمثالي وتسميتهما. "إن الشيء واقعي أو مثالي فقط عبر علاقة ما". "نحن متأكدون من كل شيء نسبياً إلا أننا لسنا متأكدين من أي شيء وضعياً".ما من معرفة تنجو من التحليل. "إن أي تأكيد عن العالم أو أية مقولة مطلقة عن أي شيء في العالم، سيكون لا محالة تأويلاً".(K E ١٦٤). فضلاً عن ذلك "إن أية حقيقة موضوعية هي حقيقة نسبية: كل ما يهمنا هو كيفية عملها، و لا يهم إن كان الشيء أخضر أو أزرق في الحقيقة، طالما أن كل شخص يتصرف إزاءه من خلال الإيمان بأنه أخضر أو أزرق.(١٦٩KE). مع ذلك نرى في إليوت أثر موقف مثالي. يرى إليوت أن جميع الحقائق المهمة هي حقائق خاصة. إنها تصبح حقائق أو في أحسن حال، جزءاً من الشخصية العامة، وفي الأسوأ تتحول إلى شعارات (١٦٥K E). .ولا يتخلى إليوت أيضاً عن البحث عن المطلق: "هذا التأكيد على الممارسة، على نسبية وأداتية المعرفة هو ما يدفعنا نحو المطلق". تسمي هارييت ديفدسون فلسفة إليوت في كتاب المعرفة والتجربة في فلسفة .ف.هـ.برادلي أنطولوجيا تأويلية وتقارنها مع فلسفة هايدغر.في هذه الأنطولوجيا ontologyيحدد الموضوع والذات كمظاهر للواقع. "لا تستطيع الأشياء أن تنشأ دون أسماء والأسماء لا تنشأ أبداً دون أشياء".الكلمة أيضاً تشير إلى /تخلق واقعاً. إلا أنها تكتسب معنى نسقٍ أو نظام فقط. ترى ديفدسون أن فلسفة إليوت هي وجودية بشكل أساسي وتنكر معرفة الجوهر– إلا أنها تُشدد على المعنى رغم نكرانها الأسس التراثية(٤٧–٦٥).. ومثل هايدغر يعطي إليوت للشعر دوراً في المساعدة على تجاوز الوضع الإنساني في العالم الحديث.

يرى أدونيس كذلك أن الشعر يوحّد الذات والموضوع بينما يفصلهما العلم والفلسفة. إن الشعر، بالنسبة له، قادرٌ على تحقيق تلك الوحدة لأنه لا يفصل بين الكلمة والشيء أو بين اللغة والعالم.(زمن الشعر ٨٨٢).

الرمزية الفرنسية : مبادئ أساسية

انحدرت وجهتا نظر في الفن من الرومانسيين والمثالية الألمانية: الأولى هي وجهة النظر الجمالية التي يمكن إرجاعها إلى كانط. ترى وجهة النظر هذه أن الفن لعب، وتنكر أية قيمة له كمصور للحقيقة، إن الفن، استناداً لوجهة النظر هذه، أساسياً سيكولوجي وعاطفي وليس معرفياً وتقع نظرية ريتشاردز I.A.Richards الفنية في ذلك الخط.أما وجهة النظر الأخرى فهي وجهة النظر الأنطولوجية التي تعتبر الفن كشفاً للحقيقة وأحياناً مبدعاً للحقيقة. وكان الرمزيون أكثر ميلاً إلى وجهة النظر الأنطولوجية. أدونيس في هذا الاتجاه، بينما موقف إليوت هو بمثابة تسوية بين وجهتي النظر الجمالية والمعرفية. سأناقش الآن المبادئ الرئيسية للرمزية الفرنسية من أجل أن أكمل صورة خلفية النظرية الشعرية في القرن العشرين التي استفاد منها كل من إليوت وأدونيس.

بعد عرض المناخ الفلسفي للرمزية الفرنسية، يستنتج إيهاب حسن أن اتجاهين كبيرين يبرزان فيها. أحدهما هو الاتجاه نحو اللاعقلانية ويتزيا بالحلم أو بالاهتمامات اللاواعية واللاعقلانية الصريحة والتصوف العام. الآخر هو اتجاه نحو ميتافيزيقيا مثالية، أرضى الرغبة الرمزية في السمو نحو المطلق. يقول حسن إن وراء كلا الاتجاهين نزعة شك خفية، وادراك مستمر لعنصر المصادفة، ووعي مبهم بالثغرة التي تهدد بابتلاع الشاعر الرمزي إذا هجر موقفه المتعالي وطقسه الفني.(١٥٩). يرى ليمان AG.Lehmanأيضاً موقفين بارزين في الفكر الرمزي مختلفين نوعاً ما عن اللذين رآهما حسن: الأول يدعى المثالية يقصر همه في الدعوة للتخلص من تراث المدرسة الطبيعية ويحاول، أن يبرهن على أن العبودية للحقيقة التاريخية يمكن أن تعطل المسعى الفني.بينما يهتم الموقف الثاني بمحاولة العثور على مجال مستقل للفن، متميز عن العلم أو التاريخ، وخارج نطاق معاييرهما الفكرية عن الحقيقة .(Lehman72) .

يشدد حسن على محاولة الرمزيين التوصل إلى معادل لخيال كانط. وفي ذلك نجحوا في تأسيس استقلالية الفن وفي تركيز انتباه علماء الجمال على لغة الفن بوصفها المجال الأغنى والأجدى للبحث الجمالي. وكان دور مالارميه محورياً في نقل الاهتمام إلى لغة الفن باعتبارها مكمن القيمة الفنية، وهذا ما يتجلى في الشعر الرمزي المتميز بالوحدة العضوية العالية.ولقد بلغ هذا الاتجاه أقصى تطوره في القرن الحاضر(١٦١ – ٢ ؛ ١٦٧)..

يقترح حسن أيضاً أن أفضل ما يوصف به الانتقال من الرومانسية إلى الرمزية

أنه انتقال من الميتافيزيقي إلى الجمالي. إن التغيرات التي أدخلتها الرمزية والتي شكّلت الأساس لردة فعلٍ ضد الرومانسية هي: حسّ أكبر بالشكل العضوي في القصيدة، الرغبة بالتجريب اللغوي، تجنب الوجدانية المفرطة والتأكيدات والتعليمية في الشعر. امتلك الرمزيون أيضاً وعياً حديثاً بالتنوع وحساً بالسخرية irony، وحتى السخرية الذاتية. إلا أن الانهماك المميز للرمزيين يبقى إنهماكاً بالأداة الشعرية، وبالتقنية وهذا ما يفسر وفرة النظريات الجمالية وتطرفها وشذوذها عندهم.(١١٦).

واستناداً إلى رينيه ويليك، فإن عدم الثقة بالإلهام والعداء للطبيعة هما ما يميز الرمزية عن الرومانسية.وهو يرى أن الرمزيين، بدءاً من بودلير، آمنوا بسقوط الإنسان، وأن الإنسان محدود وليس مخّلص الطبيعة، كما آمن نوفاليس(Discriminations ٩-١١٨). .

يقترح كل من إدموند ويلسون وليهمان أن اتجاهين متناقضين ظاهرياً مهمان للرمزية: الاتجاه الوضعي، الواقعي، الطبيعي و الاتجاه التأملي، المثالي المضاد للطبيعي. يقول ويلسون Edmund Wilson إن التاريخ الأدبي لزمننا "هو إلى درجة كبيرة تاريخ تطور الرمزية أو تاريخ انصهارها أو صراعها مع المذهب الطبيعي naturalism(٢٥). على أية حال، وبحسب كريستوفر نوريس، إن كلاً من التجريبيين والمثاليين ينشدون المعرفة المطلقة نفسها إما متجسدة في الواقع الخارجي أو مترسخة في ملكاتنا التجاوزية.ويؤمن كلاهما أن الأدب يستطيع أن يقدم لنا وجهة نظر مميزة عن العالم الواقع خارج الكلمة أو خارج عمليات الذهن الداخلية !؟(١٥٧). واقتبس كلن بيرن Glen Burnمن ريمي دي غورمون Remy de GOURMONTكلاماً مشابهاً يفيد أن جذور المثالية مزروعة في العالم المادي، وبالمقابل تعني المادية في الحقيقة المثالية(٢٤). يؤكد ويلسون أن إليوت استلهم اتجاه الحديث–الساخر Conver-sational-ironicوليس الاتجاه الجمالي الجدي Serious-asethetic، من تراث الرمزيين. على أية حال ، ليس الفرق بين التراثين كبيراً بما أن كليهما نشد وجهة نظر مميزة إلى الواقع من خلال الفن.

ويتضح تداخل المثالية والتجريبية في التأكيد على الملموس البصري في الشعر في النظرية الفنية لكل من هيوم والتصويريين. يرى هيوم أن الشعر "يختلف عن النثر بكونه تصويرياً ملموساً... يحاول دائماً أن يأسرك ويجعلك ترى باستمرار شيئاً مادياً ليمنعك من الانزلاق في عملية تجريدية. تستند حسية الشعر هذه على الصور، وهي

غير قابلة للتحليل الفكري بل يتم حدسها بواسطة الخيال أو ما يدعوه هيوم الخيال الثانوي Fancy، ربما لكي يؤكد اختلافه عن الرومانسية(١٣٤). على أية حال، يوضح هذا مرة أخرى أن التجريبية والمثالية يمكن أن تكونا وثيقتي الصلة. يزودنا الفن بعامة بواقعٍ بديلٍ إما أن ينافس الواقع الخارجي أو يقود إلى واقعٍ أسمى.وقد ظل الصراع مع اللغة واعداً للحداثيين، لكن اللغة فقدت الصلة مع جميع أنواع الواقع،في ما بعد الحداثة.

تبنّى الشعراء العرب النظريات الرمزية في الفن،وكتب سعيد عقل أحد أبرز شعراء حقبة ما قبل حركة الشعر الحر مقالات وألقى محاضرات عن الرمزية في الثلاثينات.وقد أثرت آراؤه على كثير من الشعراء العرب ومن بينهم أدونيس في كتاباته الأولى. وجاء تقديم عقل الأكثر وضوحاً للمذهب الرمزي في مقدمة ديوان المجدلية (١٩٣٧). يقول عقل إنه استفاد من شعراء كثيرين وأشخاص عارفين في كتابة مقدمته، إلا أنه لم يسم مراجعه. يشدد عقل على دور اللاوعي في التفكير وفي التواصل بين البشر. "إن اللاوعي،أرقى درجات الوعي،هو الصفة الأولى والأخيرة للشعر، وإن الوعي هو الصفة الأولى والأخيرة للنثر." يكتمل الابداع كله، وضمنه الإبداع الشعري في اللاوعي. أما النثر فهو نتيجة الوعي فقط لأنه يستند إلى الأفكار والصور والعواطف التي هي عناصر الوعي. تضعنا الحالة التي نعيشها أثناء قراءة الشعر في حالة انسجام مع حقائق الكون الثابتة. أما تفسير الشعر فلا يوصلنا إلى هذه الحالة. يقول عقل إن الشعر هو للنخبة التي تستطيع أن تتذوقه، بينما النثر للتلاميذ. وفي مقارنته الشعر مع فنون أخرى،لا يجد فرقاً بينها في حالة اللاوعي قبل أن يعبر عنها في الشكل الملائم لكل فن. إن فترة الإبداع اللاواعي قصيرة ولهذا يتابع الشاعر الحقيقي الصراع مع الحالة النثرية الواعية إلى أن يعود إلى الحالة اللاواعية للإبداع، في حين يتابع ناظم الشعر كتابته، ومن هنا يبدو شعره كالنثر. أثناء حالة الإبداع الشعرية، يتآلف الشاعر مع الكون متحداً مع الحقائق الأزلية التي كان يجهلها. ويسيطر نغم القصيدة على الشاعر قبل أن يبدأ الفعل الإبداعي،مما قد يشير إلى أن مادة الشعر هي الموسيقا.

وعلى أساس أفكاره التمهيدية، يعرف عقل الشعر بأنه: في حالة فوق الوصف لا تشرح جوهرها موسيقا،بها يتحد الشاعر–أو المتذوق– مع حقائق الكون الأزلية."

وبخصوص نقل الحالة الشعرية إلى قارئ الشعر، يقول عقل إنها تتطلب: تعطيل الوعي في القارئ وخلق جوهر يشبه الموسيقا فيه. أما الوسائل لتحقيق ذلك فهي

الإيحاء أوتعدد الأصوات،الذي ينوم القوى العاملة في شخصية القارئ ويجعله يتلقى الحالة الشعرية بانقياد تام ويعيد الشاعر تركيب اللغة ليعود إلى حالة الموسيقا التي تأصلت فيها اللغة قبل أن يتدخل العقل ويحولها إلى لغة اصطلاحية. في الحالة البدائية للغة وأيضاً في الشعر، يحافظ على الرابطة الفيزيولوجية بين الكلمات والأشياء. وكلما استعيدت تلك العلاقة في الشعر كان أكثر نقاءً. يختتم عقل مقدمته معرفاً القصيدة: بأنها "قطعة،توصلت،بتجربات متتالية،إلى فلذ إلى أبيات إلى مجموع إيحائي يعطل،بالتعدد،الوعي،ويتكون، في لاوعي القارئ ،بأكثر ما يمكن من تساوي جوهر وشكل جوهر مع حالة الشاعر(١٣ : ٣٩).

ظهرت الرومانسية والرمزية في العربية في الوقت نفسه تقريباً، بدءاً من عشرينات القرن الحالي. ولقد مزج جبران، أحد أعظم المساهمين في نهضة الأدب العربي في القرن العشرين، كلا الاتجاهين في كتاباته. تأثر بالتراث المنحدر من الرومانسية والمتوج بالرمزية وحركات القرن العشرين الحداثية كلها. ولقد ألهمه نيتشه كثيراً. ويرى أدونيس أن جبران هو أول رائد للحداثة ومؤسس رؤيا الحداثة في العربية .(الثابت ، ١٦٣) .ومن المفيد كثيراً أن نرى كيف يناقش أدونيس مساهمات جبران لأن هذا يلقي ضوءاً على وجهات نظره الخاصة في الحداثة ودور الشاعر في المجتمع وفي الحقل الجمالي.ويظهر أن أدونيس نفسه بقي مخلصاً لبعض مظاهر الميتافيزيقيا الرومانسية والرمزية التي لم يستطع عقل إليوت الشكاك أن يقبلها، نظراً للتطورات في العلم والفلسفة في الغرب والتي كانت متاحة له. سأشير إلى مناقشة أدونيس لأدب جبران حين أعرض مفهوم أدونيس للشعر في الصفحات الآتية.

حاولت في الصفحات السابقة أن أقدم خلفية لعرضي مفهومات الشعر التي اعتنقها كل من إليوت وأدونيس. من الصعب تتبع مفهوم أدونيس في الشعر ربما بسبب أسلوبه القائم على التكرار والمجاز وانعدام الترابط بين الأفكار،وربما لأنه يكثر من استخدام مصطلحات رؤيوية صوفية ومصطلحات مثل "التغيير" و"التجاوز"، بوفرة. أما بالنسبة لإليوت فإن الأسلوب الذي يوظفه في كتاباته النثرية أكثر دقةً ووضوحاً. يلجأ فقط في بعض الحالات إلى مصطلحات رؤيويةٍ صوفية ليعبر عن وجهات نظره في وظيفة الشعر وطبيعته. سوف أعرض في الصفحات التالية تعريفي إليوت وأدونيس للشعر ثم سأقارن بينهما.

مفهوم إليوت في الشعر :

يخرج المرء بعد دراسة نقد إليوت الأدبي بانطباع مفاده أنه لا يعرف تماماً كيف يحدد الشعر لأن الشعر أنواع عديدة ويخدم أهدافاً كثيرة. وهكذا يستنتج إليوت أنه لا يوجد تعريف يشمل جميع أنواع استخدامات الشعر.

في المقدمة التي كتبها في ١٩٢٨ لكتابه النقدي الأول الغابة المقدسة (The Sacred Wood)، يستعرض إليوت التعريفات التي أطلقت على الشعر في حقبات تاريخية مختلفة ومن قبل مدارس شعرية متنوعة، ثم يرفضها كلها لأنها ناقصة. يختتم عرضه بالاقتراح التالي :

> **نستطيع أن نقول فقط إن القصيدة تملك، بمعنىً ما، تمتلك حياتها الخاصة وإن أجزاءها تشكل شيئاً ما مختلفاً عن مجموعة معلومات مرتبة بأناقة تتعلق بحياة الكاتب وإن الشعور أو العاطفة أو الرؤيا الناتجة عن القصيدة هي شيء مختلف عن الشعور أو العاطفة أو الرؤيا في ذهن الشاعر.**

هكذا يؤسس إليوت لاستقلالية القصيدة كنقطة انطلاق للجدل بعد أن يقرَّ بأن المرء لا يقدر أن يتجنب طرح أسئلة حول علاقة الشعر بالأخلاق والدين وحتى السياسة، رغم أننا لا نعرف طبيعة تلك العلاقة.

تمسّك إليوت بهذا المنظور التاريخي النسبي في مناقشة طبيعة ووظيفة الشعر طوال فترة عمله كمُنظِّر وناقد.قال في كتابه وظيفة الشعر ووظيفة النقد إن كل عصر يتطلب أشياء مختلفة من الشعر ولا يمكن أن يحيط نقد شخص واحد أو عصر واحد بالطبيعة الكاملة للشعر أو أن يستنفد جميع استخداماته.(١٤١). وتمسّك إليوت في الوقت نفسه، باستقلالية الشعر وبفكرة مفادها أنه لا يمكن أن يكون بديلاً لأي شيء آخر كالفلسفة أو الدين. في كتاب مقالات مختارة أكد أن الشعر ليس بديلاً عن الفلسفة أو اللاهوت أو الدين... إنه يؤدي وظيفته الخاصة.(١٨١). قال إليوت أيضاً إن الشعر يجب أن لا يهدف بشكلٍ مقصود إلى الإرشاد والإقناع.و امتدح الشاعر الأيرلندي ييتس الذي ولد في وقت ساد فيه مذهب الفن للفن واستمرت حياته إلى زمن طلب فيه من الفن أن يخدم أهدافاً اجتماعية إلا أن ييتس:

تمسك بشدة بوجهة النظر الصائبة التي تأتي ما بين هذين الاتجاهين
دون أن تشكل تسوية
بينها، وأظهر أن الفنان حين يخدم
فنه بأمانة تامة، فإنه يقدم في الوقت نفسه الخدمة الأعظم لأمته وللعالم
كله .(٢٠٧٥p p).

وهذا الموقف محوري في مفهوم جماعة مجلة شعر للشعر وفي مفهوم أدونيس الخاص.

على عكس فاليري وشعراء فرنسيين آخرين، لا يدافع إليوت عن الشعر الصافي ولا يعني مفهومه في استقلالية الشعر أن الشعر بلا هدف أو بلا مضمون. يرى إليوت " أنه حتى الأدب المحض يغتذي من مصادر غير أدبية وله نتائج غير أدبية.(The Idea ٤)وعن المجلات الأدبية المحضة، يقول: "إنها تدمر حياة الأدب من خلال عزل مفهومه(The Idea٣).. على أية حال، حين يتحدث إليوت عن تأثيرات ووظائف الشعر، تصبح لهجته أحياناً نبوية أو صوفية. يوضح أن هدف الشاعر هو "أن يقدم رؤيا، ولا يمكن أن تكون رؤيا في الحياة مكتملة إذا لم تتضمن تشكيلاً تعبيرياً عن الحياة يصنعه الذهن الإنساني"(W ١٧٩S). بالتالي ، يجسد الشعر فلسفة للحياة لا كنظرية بل كرؤيا. يقول إليوت متحدثاً عن دانتي إنه نجح أكثر من أي شاعر آخر في التعامل مع فلسفته، ليس كنظرية (بالمعنى الحديث لا اليوناني للكلمة) أو كتعليق خاص أو تأمل، ولكن بمعنى شيءٍ مدرك.(W ١S–١٧٠). ويقول إليوت متحدثاً عن "بن جونسون" :

لا نستطيع أن ندعو عمل إنسانٍ سطحياً إذا كان ينطوي على خلق عالمٍ.ولا يمكن أن يتهم الإنسان بأنه يتعامل بشكل سطحي مع عالمٍ خلقه بنفسه، إن المظاهر السطحية

هي العالم. تنسجم شخصيات جونسون مع منطق عواطف عالمها.(٧٧EED) .

وهذا يعني أن العمل الأدبي يخلق عالمه الخاص بقواعده ومنطقه. إن الشعر المثالي بالنسبة لإليوت هو شعر يشغل موقعاً متوسطاً بين الشعر الصوتي (مثل شعر كثير من الرمزيين)، وشعر المعنى. يقول إن شعراً كهذا يمثل محاولة "لتوسيع حدود الوعي الإنساني وللإخبار عن أشياء مجهولة وللتعبير عما لا يعبر عنه" .(OPP193 يلمح إليوت هنا إلى عنصر نبوي في الشعر.وقد حافظ على وجهة النظر هذه حتى نهاية

مهنته كشاعر وناقد. في مقابلة معه نشرت في كينيون ريفيو Kenyon Review في ١٩٥٦ قال إليوت: "إن العنصر النبوي في الشعر هو غالباً لا واع في الشاعر نفسه.ويمكن أن يمارس الشاعر النبوءة دون أن يعرف ذلك.(١٤ – ١٥). يعرّف إليوت أيضاً وظيفة الفن بأنه "يفرض نظاماً مقنعاً على الواقع العادي وبالتالي يستنبط إدراكاً بنظام في عالم الواقع". والنتيجة النهائية لهذا هي أنه: "ينقلنا إلى وضعية من البهجة والهدوء والمصالحة ثم يتركنا... لنتقدم نحو منطقة لا مرشد ولا دليل لنا فيها".(OPP ٩٤). إن وجهة النظر هذه في وظيفة الفن تبقي إليوت داخل التراث الرمزي الرومانسي.

يتشابه إليوت كثيراً مع فيكتور شكلوفسكي، أحد الشكلانيين الروس، حين يتحدث عن وظائف الشعر، والتي هي في الغالب لا واعية وغير مقصودة :

يمكن أن يحدث الشعر ثورات في الحساسية كتلك التي توجد حاجة إليها بين فترة وأخرى،ويساعد في كسر أنماط الإدراك والتقييم التقليدية التي تشكل باستمرار ويجعل البشر يرون العالم أو جزءاً جديداً منه بطريقة جديدة. يمكن أن يجعلنابين وقت وآخر أكثر وعياً بالمشاعر الأعمق اللامسمّاة التي تشكل جوهر وجودنا والذي نادراً ما نبحث عنه، لأن حيواتنا هي تقريباً تجنب مستمر لأنفسنا، وتجنب للعالم المرئي والمحسوس.(١٥٥U P U C).

كان مفهوم شكلوفسكي الشهير في defamilarization معروفاً في ترجمة إنكليزية بدءاً من ١٩٢٠ . برأي شكلوفسكي :

يوجد الفن كي يستطيع المرء أن يستعيد الإحساس بالحياة، يوجد ليجعل المرء يشعر بالأشياء، ليجعل الحجر حجرياً. إن هدف الفن هو أن ينقل الإحساس بالأشياء كما هي محسوسة وليس كما هي معروفة. تهدف تقنية الفن إلى جعل الأشياء غير مألوفة،إلى تعقيد الأشكال وزيادة صعوبة وطول فترة الإدراك لأن عملية الإدراك غاية جمالية بذاتها ويجب أن تطول.(١٢ In Lehmann) .

إن وظيفة الشعر بالنسبة لإليوت، ليست فكرية بل عاطفية. لا يمكن أن يعرّف الشعر بشكل صحيح بلغة فكرية. نستطيع القول إنه يقدّم "العزاء": العزاء الغريب الذي

يقدمه كتاب مختلفون مثل دانتي وشكسبير.(١١٨S W). إن تأثير عمل فني على الشخص الذي يستمتع به هو "تجربة مختلفة في نوعها عن أية تجربة ليست فنية".

إن مادة الشعر هي أيضاً العواطف والمشاعر. إن الشخص العادي ينوّم شعوره أو يشذبه ليناسب عالم العمل أما "الفنان فيبقيه حياً من خلال قدرته على تكثيف العالم ليلائم عواطفه".(١٠٢S W). حتى حين يقدم الفكر في الشعر، يقدَّم على شكل معادل عاطفي للفكر.أيضاً، الشعر العظيم كله، يقدم وهمَ وجهة نظر في الحياة، لأن كل عاطفة دقيقة تميل نحو التشكل الفكري.(١١٥S E). حين يتحدث إليوت عن مصادر الشعر يموضعها أحياناً ليس فقط في القلب، ولكن أيضاً في اللحاء الدماغي والجهاز العصبي وجهاز الهضم.(٢٠٥S E).

يمثل العرض السابق لوجهات نظر إليوت محاولة لابراز أفكار عبرّ عنها في مراحل مختلفة من مسيرته كشاعر_ناقد للخروج بنوع من مفهوم للشعر _طبيعته ووظيفته عنده . نستطيع أن نستنتج أن إليوت تجنب الالتزام بتعريف للشعر ملزم أو نهائي. ينبع هذا من نسبيته ونزعته الشكيّة حيال أي نوع من التفكير النظري. يؤمن أن أشياء قليلة يمكن أن تقال عن الشعر وأنه لا يوجد تعريف للشعر شامل بما يكفي لتغطية جميع أنواعه واستخداماته. الشيء الثاني الذي يستنتج من وجهات نظر إليوت هو أنه ناصر مفهوم استقلالية الشعر. إن القصيدة، بالنسبة له، هي شيء ما مختلف عن مصادرها وأصولها،وتأثيراتها مختلفة عن التجربة الشعرية في كتابتها. إن كلا مصادر وتأثيرات الشعر عاطفيان، إلا أن الفكر في صيغة رؤيا أو وجهة نظر في الحياة هو نتاج كل شعر عظيم. يحمل بعض الشعر عناصر نبوية، يخبر عن أشياء مجهولة ويعبر عما لا يعبر عنه. إن لعبة العاطفة والفكر في الشعر تتضح بشكل أفضل في الاقتباس التالي من مقالة إليوت "الشعر والدعاية":

لا يستطيع الشعر أن يبرهن صحة أي شيء، يستطيع فقط أن يخلق تنوعاً من الكليات مؤلفاً من عناصر فكرية وعاطفية ، مسوِّغاً العاطفة بالفكر والفكر بالعاطفة: إنه يبرهن على التعاقب أو يفشل في برهنة أن عوالم معينة من الفكر والشعور ممكنة. إنه يقدم إذناً فكرياً للشعور وإذناً جمالياً للفكر.(Poetry And Propaganda٢٠٦).

إن المفتاح لفهم وجهة نظر إليوت هو أنه لم يجد فرقاً أساسياً بين الفكر والعاطفة.

بالنسبة له، "ليس المعرفة كلها فحسب، بل الشعور كله هو في الإدراك".(W ١٠S). كان هدفه محاولة إعادة توحيد الفكر والعاطفة اللذين فصلا في القرن السابع عشر كما اعتقد.(٢٤VS E).

مفهوم أدونيس في الشعر:

أبدأ مقارنتي لمفهومي الشعر عند إليوت وأدونيس باقتباسين من أعمالهما يؤكدان كلاهما أن الشعر لا يمكن أن يحصر بالقوانين. يرفض إليوت أية نظرية تجعل الشعر وثيق الصلة بخطة دينية أو اجتماعية،لأن نظرية كهذه" تهدف على الأرجح، إلى شرح الشعر عبر اكتشاف قوانينه الطبيعية، إلا أنها تقع في خطر إلزام الشعر بشرائع يجب أن يراعيها و الشعر يستطيع أن يعترف بشرائع.(١٣٩UPUC). ويرى أدونيس كذلك أن ماهية الشعر لا يمكن أن تحدد لأن أي تحديد يستند إلى قواعد ومقاييس والشعر " خرق مستمر للقواعد والمقاييس".يضيف أدونيس أن الشعر يتجاوز الإيديولوجيا التي لا تستطيع أن تحيط بأبعاده.(زمن الشعر،٢١٣). يؤسس أدونيس أيضاً استقلالية القصيدة، التي كما يقول، لا يمكن اختصارها بالينابيع التي انبجست منها. إنها فعل يتجاوز اللغة نفسها ويتجاوز أيضاً الشروط السياسية والاقتصادية والاجتماعية. "إن كل قصيدة تنحل إلى عناصرها التي انطلقت منها سواء كانت لغوية أو اجتماعية... لا تكون شعراً.القصيدة الحقيقية،القصيدة-الشعرية هي هذه العناصر وشيء آخر، والمهم،الجوهري منها هو هذا الشيء الآخر".(فاتحة،٢٥٦).

يتحدث أدونيس، رغم ذلك، بثقة كبيرة حين يعرف الشعر الجديد الذي بدأ هو وشعراء آخرون بكتابته في الخمسينات. وجاءت محاولته الأولى لتعريف المفهوم الجديد للشعر في مقالة نشرت في مجلة شعر في عام ١٩٥٩ بعنوان "محاولة في تعريف الشعر الحديث". أعيد نشر تلك المقالة في كتاب أدونيس الأول الذي يعالج النظرية الشعرية وهو زمن الشعر الذي نشر في ١٩٧٢ وظهر في طبعة ثانية في ١٩٧٨, يقرّ أدونيس أنه اعتمد في كتابة تلك المقالة على دراسات تعالج الحداثة في الشعر الأوروبي، إلا أنه لا يحدد تلك المصادر. ولكي يدعم حجته، يقتبس من رينيه شار وأندريه مالرو ورامبو وبودلير. سأعرض هنا وجهات نظر أدونيس كما عبر عنها في مقالته هذه التي تضمنت المبادئ الرئيسية لمفهومه في الشعر متقيداً بطريقة عرضه لأفكاره.(٤).

يقول أدونيس إن أفضل ما يعرَّف به الشعر الجديد اعتباره كرؤيا،والرؤيا، بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة. إنها "تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها". بالتالي، إن الخاصية الأولى للشعر الجديد هي أنه تمرد على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، يرافق تخطي عصرنا الحاضر للعصور الماضية.(زمن الشعر ٩). قد يتفق إليوت مع أن الشعر، أو الشعر العظيم على الأقل، هو رؤيا وأنه يفرض نظامه الخاص على الواقع، لكنه لا يوافق على أن الشعر الجديد هو ثورة ضد الأشكال الشعرية القديمة. قد يقبل فقط بالقول إن الشعر الجديد هو تحويل لأشكال الشعر القديمة يهدف إلى إعادة إحيائها.

يقول أدونيس إن من بين وظائف الشعر الجديد أنه يجعلنا نشاهد مظاهر الكون التي تحجبها عنا العادة والألفة ويكشف الوجه المخبوء للعالم ويكتشف علائق خفيّة ويعبّر عن قلق الإنسان الدائم، إنه بالتالي، إبداعي وليس سردياً وصفياً، ويتعامل مع المشكلات الكيانية التي يعاني منها الشاعر وحضارته. ويشبه هذا مفهوم (Defamiliarization) الذي يشترك فيه إليوت مع شكلوفسكي كما أوضحت سابقاً.إن العنصر النبوي في الشعر وانشغاله بالمسائل الوجودية هما أيضاً من المبادئ البارزة لمفهوم إليوت . ويتابع أدونيس قائلاً إن الشعر الجديد:

نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم.إنه إحساس شامل بحضورنا وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والتساؤل.وهو،لذلك حساسية ميتافيزيقية تحس الأشياء إحساساً كشفياً.

الشعر الجديد،من هذه الوجهة، هو ميتافيزيقيا الكيان الإنساني.(زمن الشعر،١٥).

لم يقل إليوت أبداً إن الشعر نوع من الميتافيزيقيا،ولا يميل إلى الوظيفة المعرفية للشعر بمعزل عن الوظيفة العاطفية.

يتابع أدونيس قائلاً إن الشعر الجديد يتخلى عن الحادثة، إنه يتناول أكثر مظاهر العصر ثباتاً وديمومة، تلك التي لا تفقد دلالتها مع مرور الزمن، ذلك أن الشعر العظيم يتجه نحو المستقبل. إن الشعر "هو أقل أنواع الفنون حاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان، لأنه في غير حاجة إلى مواد محسوسة، ولا علاقة لنمّوه وموته بنمو المدنيات وموتها".(زمن الشعر،١٥).يؤكد أدونيس أن الشعر معنّي بالجواهر، لا بالحوادث

والظروف المتبدّلة. إنه فلسفة بديلة. إنه يخلق واقعاً أغنى من "واقعيات" هذا العالم، بالتالي على الشعر الجديد أن يتخلص من جميع المفاهيم المسبقة. إن القصيدة العظيمة "حركة لا سكون" وتقاس عظمتها بمدى إسهامها فى إضافة جديد ما إلى هذا العالم. يجب أن تستند القصيدة إلى "كليّة التجربة الإنسانية" وليس إلى المشاكل والمسائل الجزئية كتقديم إيديولوجيا معيّنة أو انعكاس للعقدة النفسية للشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية. إن معجزة هذا الشعر هي أنه لا يعكس معطيات هذا العالم فحسب، بل يتجاوزها. إنه ليس انعكاساً بل فتح، إنه ليس رسماً بل خلق". إنه يجسد رؤيا للعالم لا تستند إلى المنطق أو إلى الرغبة المباشرة في الإصلاح. ومع ذلك فإن الشعر الجديد متداخل مع جميع حقول الفكر البشري.(زمن الشعر،١١). العاطفة في الشعر الجديد هي "ذاتية وموضوعية، فردية وكونية في آن"، يسمح لنا الشعر الجديد أن نرى العالم في حيويته وبكارته وطاقته على التجدّد. يسمح لنا أيضاً أن نتّحد مع هذا العالم. "لا نبحث في القصيدة الجديدة عن الصورة أو الفكرة بحد ذاتها، بل عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالإنسان ووضعه.(زمن الشعر،١٢).

يظهر تعريف أدونيس،أنه يؤكد على مظاهر عديدة في الشعر الجديد.المظهر الأول هو الجدّة بمعنى الإسهام في فهم جديد للعالم وتغييره، وفي الشكل الذي يجسّد الفهم والتحوّل الجديدين للواقع. يشترك في هذا المظهر جميع الحداثيين ويذّكر بشعار باوند: "اجعله جديداً". المظهر الثاني هو التشديد على السمات المستمرّة وليس العرضية والمؤقتة، في الشعر الجديد. المظهر الثالث هو استقلالية الشعر الجديد عن الاهتمامات الإيديولوجية لأن له أهدافه ووظائفه الخاصّة.وفي تحديده لهذه المظاهر الثلاثة، لا يختلف أدونيس عن إليوت.إلا أن أدونيس يرى الشعر شكلاً من المعرفة أسمى من الشكل الذي تقدمه الإيديولوجيا الدينية أو العلمانية.في كلمة ألقيت في ١٩٨٥ رفض أدونيس كلاً من الإيديولوجيا الدينية الإسلامية التي توظّف الشعر لبث مبادئها أو للدفاع عنها، والإيديولوجيا السياسية الثورية التي تحدد للشعر وظيفة مماثلة. يقول إن الشعر "يكشف أبعاداً معرفية وجماليةلم تكشفها الإيديولوجية، دينية أو علمانية".ولا يمكن اثبات الحقائق التي يكشفها الشعر من خلال التسليم الديني أو الجدل الفكري،من خلال الذوق أو نوع من الحدس يتعذر تحديده.بالتالي،الشعر نقيض كل نظام معرفي إيديولوجي مغلق.يقدم كل من الدين والإيديولوجيا أجوبة وحلولاً أما الشعر فلا يفعل ذلك، إنه يمثل سيرورة مستمرة من التساؤل والكشف.وبما أن الإبداع

في جوهره حرّ، فهو يتعارض مع السلطة المتمثلة بالأنظمة السياسية أو الدينية أو المعرفية الإيديولوجية.(سياسة الشعر،١٧٤ - ١٧٥). يخلص أدونيس إلى القول إن حقل التأثير في الشعر ليس الإيديولوجيا أو الأفكار وإنما هو الرؤى والأحلام والانفعالات،إنه "حقل تخييل لا حقل تعقيل".يضيف:لا أعني أن الشعر يناقض الفكر،بل بالأحرى، إنه ينقل الفكر بطريقة تجعل الفكرة "تشعّ من القصيدة كما يشّع الضوء من الشمس أو كما العطر من الوردة".(سياسة الشعر،١٧٨).يستخدم إليوت تشبيهاً مماثلاً حين يتحدث عن الشعراء الميتافيزيقيين.انظر(SE ٢٧٤).

خلاصة القول إن مفهوم أدونيس في الشعر هو رؤيا التغير المتواصل وجدلية الهدم والبناء في جميع مظاهر الحياة لتجاوز الأشكال والمفهومات والقيم المترسخة باتجاه عالمٍ جديد يتحوّل باستمرار، إن هذه الجدلية بارزة في شعر أدونيس.

لا نستطيع أن نفصل في أدونيس النبيّ الذي يتنبأ بالمستقبل ويخبر عن الأشياء المجهولة عن المصلح الاجتماعي المتلهف لتأسيس ثقافة جديدة في المجتمع العربي تستند إلى الحرية والإبداع والتغيّر. إن جبران هو مثله عن الشاعر - النبي والمصلح الاجتماعي (انظر الإشارة إلى جبران في قصيدة أدونيس "قبر من أجل نيويورك".الأعمال الكاملة ٢، ٢٧٦).

يناقش أدونيس دور جبران في الجزء الثالث من كتابه الثابت والمتحول.ويلقي هذا النقاش الضوء على مفهوم أدونيس الخاص في الشعر وعلى مشروعه الذي هو، إلى حدٍّ كبير، استمرار لما بدأه جبران.

يقول أدونيس إن جبران يمكن أن يُدعى كاتباً رؤيوياً.إن الرؤيا، في دلالتها الأصلية، هي وسيلة الكشف عن الغيب وتحدث فقط في حالة انفصال عن عالم الإدراك الحسّي.حين يحدث هذا الانفصال أثناء النوم، ندعو الرؤيا حُلماً، وحين يكون المرء مستيقظاً تترافق مع البرحاء.في أثناء الرؤيا "ينكشف الغيب للرائي،فيتلقّى المعرفة،كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة".ويضيف أدونيس أن ثمة درجات للرؤيا،بحسب الشخص المعني،ويقتبس كلام المتصوف العربي ابن عربي (١١٦٥-١٢٤٠)، الذي يقول إن المعنى في الرؤيا يتشكلّ كالجنين في الرحم.الرؤيا،بالتالي،هي "نوع من الاتحاد بالغيب يخلق صورة جديدة للعالم،أو يخلق العالم من جديد".يضيق الرائي بالعالم المحسوس، لأنه عالم تتحكم به الرتابة

والعادة.بدلاً من ذلك، ينشغل بعالم الغيب مكان التجدد المستمر والاحتمال الدائم. هكذا يرفض الرائي عالم المنطق والعقل،ذلك أن الرؤيا لا تتبع قانون السبب والنتيجة،بل تجيء بلا سبب، في شكل خاطف مفاجئ،أو اشراقاً.(الثابت والمتحول ٣، ١٦٦ – ١٦٧)
ويتابع أدونيس شارحاً الخصائص الأخرى للرؤيا قائلاً إنها كليّة وليست جزئية أو مفصلّة وتتسم بغموض شفّاف وتكشف العلاقات بين أشياء تبدو للعقل متناقضة.والرؤيا تتجاوز الزمان والمكان. يمكن بالتالي،وصفها بأنها استمرار للقدرة الإلهية،كما يقول ابن عربي: " وقد يكون الإبداع كشفاً لما لم يعرف بعد،وقد يكون تأليفاً جديداً لأشياء معروفة شريطة أن يجيء هذا التأليف(شكلاً لم يعرف بعد)".إن الرائي لا ينظر إلى العالم بعين الحس بل بعين الخيال أو بالعين الثالثة، أو بعين القلب. إن العالم كما يراه الرائي هو في حالة من الحركة والتغيّر المستمرين.يستطيع القلب أن يحسّ بهذا التغيّر وبالمستقبل، بينما يتعامل العقل مع الظواهر المستقرة فقط،أي مع الماضي، "القلب يُحرر،أما العقل فيأسر".(الثابت والمتحول٣، ١٦٧ – ١٦٩).

يقول أدونيس إن مجنون جبران نبيّ،لأن الجنون نوع من رؤيا الغيب.وهو،كرمز شعري،"يمنح الشاعر مزيداً من الحرية ليعبر عن غير الطبيعي وغير العادي،بدءاً من الطبيعي العادي".(إن الجنون موضوع ملح في شعر أدونيس.انظر مثلاً كتاب القصائد ١٣٢). يُشير الجنون، عند جبران،إلى "مغامرته الروحية وإلى التوتر التراجيدي في بحثه عن المطلق بدءاً من الثورة على المجتمع تقاليد وشرائع". يشير أيضاً إلى الدوار الذي يعاني منه الإنسان حين يواجه الغيب أو السر فكأن الجنون "التقاء بالذات الحقيقية ومن ثم غوص في أسرارها وسير في اتجاه اللانهائي وغير المحدود". يقول أدونيس:انطلاقاً من الجنون،تتغير علاقة الإنسان مع الكون ومع الله.رفض جبران العلاقة التقليدية بين الله والإنسان وعمل على تأسيس علاقة جديدة،لم يعد الإنسان فيها عبداً لله،أومخلوقاً من مخلوقاته،أو ابناً.لم يعد الله يأتي من الماضي، بل من المستقبل.والنتيجة النهائية لهذا هي أن الله والإنسان يصبحان كياناً واحداً بمظهرين.الإله– الآب رمز لما هو خارج التاريخ، ما لا يتغيّر وما لا يتجدّد أبداً، إنه أيضاً رمز شريعة خارجية ثابتة تتعارض مع المستقبل، بما أن الماضي، من وجهة نظر الأب، هو الوجود الكامل، بينما المستقبل هو عدم ونقص.الابن، من ناحية أخرى، هو رمز التغيّر والصيرورة والمستقبل.(الثابت والمتحول ٣، ١٧٠ – ١٧٣).

يناقش أدونيس أيضاً ما يدعوه بجدلية الاستقصاء والريادة في عمل

جبران.الاستقصاء هو إما داخلي أو خارجي، وفي كلتا الحالتين،يكون وعي الرائي مستيقظاً ومتنبهاً وغالباً ما يتركزّ في حاستي البصر والسمع بمعنييهما الحسّي والروحي معاً من هنا تتردد في كتابات جبران كثيراً لفظتا "سمعت" و"رأيت".وتشير هذه العبارات غالباً إلى بصر أو سمع رؤيوي،وأحد الأشكال التي يتخذها الاستقصاء هو الجنون.استناداً إلى أدونيس،كان جبران شديد الاهتمام بالجنون وربما خيّل إليه أنه مجنون فعلاً. الشكل الآخر هو التخيل الذي يعني تخطي حدود عالم الحسّ والإدراك الذهني إلى العالم الحقيقي المستور من أجل كشفه وتأسيس مطابقات بينه وبين العالم المرئي.بمعنى آخر،يحملنا الخيال من العالم المحدود إلى اللامنتهي.(الثابت والمتحول ٣، ١٩٨).

الشكل الثالث هو الحلم: يكشف الحلم العالم الغيبيّ ،الذي يحجبه الذهن ويحرره. إنه نقطة التقاء بين الإنسان والمجهول. الفرق بين الحلم والنبوءة هو فقط فرق في الدرجة لا النوع. والنبوءة كمالٌ يحصل من خلال الحلم أو الرؤيا.الحلم أيضاً يوحّد الأسمى في الروح البشرية مع الأدنى في الجسم البشري.في الحلم،يمتزج الإنسان بالكون ويصبح قادراً على رؤية الجوانب المظلمة في العالم.(الثابت والمتحول ٣، ٢٠٠).يبدو العالم، بعيني الرائي،ثلاثة عوالم متدرجة: الواقع المباشر المرئي،والواقع الذي ينعكس عنه في نفس الرائي،وأخيراً الواقع الذي يستشفه الرائي من خلال هذا الانعكاس.ولا يقود الاستقصاء إلى نهاية معينة، وإنما،على العكس، يشير إلى اللانهاية ويدفع إليها،أي أنه يردنا إلى الريادة. الرائي،بوصفه رائداً،يتصرف وكأنه محاط بالأسواروالحواجز. وبالتالي يوجه قواه نحو تحطيمها باحثاً عن مخرج.يصبح أيضاً مأخوذاً بفكرة المغامرة.رحّب جبران،استناداً إلى أدونيس،بالخطر والمجهول،من أجل أن يصل إلى العالم الحقيقي الآخر.إن كلمات مثل السفر،أوالطريق،أوالوحدة،هي مفتاح لهذه التجربة،يرمز إلى العزلة أو الوحدة "بالمغارة" أو "الهاوية" لأنها سفر عمودي باتجاه الأسرار ولهذا فهي خطرة ومرعبة.إنها باب مفتوح على الظلام والمجهول ورمز لمعانقة الإنسان للخارق وغير الطبيعي. بالتالي،تتحقق الريادة بثلاث خطوات:وعي الرائد للحدودالتي تفصله عن الواقع المباشر، إيمانه الشديد بواقع آخر أجمل وأغنى،وأخيراً رغبته في الوصول إلى هذا الواقع وتحقيقه.(الثابت والمتحول،٣، ٢٠٢ – ٢٠٣).

يوضّح عرض أدونيس لأفكار ورؤى جبران أنه هو نفسه يتعامل بجديّة مع مسألة نبوة الشاعر ويوضح تجلياتها في شكل رؤى وأحلام وجنون وتخيل. من ناحية أخرى،

يمتنع إليوت عن البحث في رؤى الشاعر،بل يشير إلى وجود نوع من العلاقة ليست بالضرورة شعرية، ربما مجرد سيكولوجية، بين التصوف وبعض أنواع الشعر أو بعض أنواع الحالات التي ينتج فيها الشعر،ويضيف: "أفضّل أن لا أعرّف أو أختبر الشعر من خلال البحث في أصوله. (UPUC ١٣٩ – ١٤٠)) . كذلك، لا يبحث إليوت في تأثيرات الشعر سواء أكانت رؤيوية أم غير رؤيوية، لأنه يتمسّك بمنظور تاريخي نسبي يرى أن وظائف الشعر تتبدّل من عصر لآخر ومن شخص لآخر. يشرح موقفه كالتالي:

يطلب كلّ عصرٍ من الشعر أشياء مختلفة رغم أن متطلباته تُعدّل من وقت لآخر، من خلال ما يقدّمه شاعر جديد، وهكذا يعكس نقدنا، من عصر إلى آخر، الأشياء التي يطلبها العصر، ولا يمكن أن يشمل نقد أي إنسان أو أي عصر الطبيعة الكلية للشعر أو يستنفد جميع استخداماته
(UPUC141).

ويرى إليوت أن ضعف كثير من شعر ونقد القرن التاسع عشر والعشرين يكمن في ادعاءاتهما أن الشعر قادر على تغيير الأخلاق والحياة وأن يكون بديلاً للدين.(UPUC١٣٧). في كتابه البحث عن آلهة غريبة،يرى إليوت أن جميع الشعراء الحديثين الذين يمزجون الحقلين الميتافيزيقي والإنساني ويعتبرون أنفسهم مخلّصين،ليسوا إلا هراطقة. ويمكن أن نستنتج أن أدونيس،في نظام إليوت القيمي، هو أحد الهراطقة.

بعد أن قدّم أدونيس فكر جبران على أنه التجلي الأول للحداثة في الأدب العربي الحديث، يعرض مفهومه الخاص في الكتابة الجديدة المبني على علم جمال التحوّل الدائم.يقول أدونيس إن الإبداع "دخول في المجهول" حيث تحل الكتابة مكان الخطابة وتزول الحدود بين الأنواع الأدبية. إنها خريطة بيضاء يغزوها الكاتب المبدع ويترك عليها آثاره. ويكمن جوهر القصيدة في اختلافها وتعدّدها. إن الفعل الإبداعي أهم مما أبدع. ليست القصيدة جواباً، بل سؤالاً ضمن السؤال أو سؤالاً يتجاوز السؤال. يُحرر الشاعر نفسه من المكتسب والمتعلّم والاصطلاحي. يختار أن يجيء من المستقبل. لا ينقل شعره أفكاراً واضحة أو جاهزة. "وإنما يمد كلماته كمائن وأشراكاً لالتقاط عالم الغيب".الشاعر الجديد، هو بالتالي، مغامر يكتشف المجهول،ولا يتبع خطة جاهزة في مغامرته.(الثابت والمتحول٣، ٣١٢ – ٣١٥).

من ناحية أخرى لا يؤكد إليوت على الجدّة والابتكار والاختلاف في الشعر الجديد كغايات بحد ذاتها، يؤمن بالأحرى أن الشاعر يستطيع أن يضيف القليل إلى ما جاء قبله. في إحدى مقالاته الأولى يقول ما يلي:

لا نستطيع أن نغير الكثير، المهم أن نقوم بعملٍ جيد حيث نستطيع،وفي مجال الأدب خاصة، إن الإبداعات التي نستطيع أن نهدف إلى إدخالها بوعي وبشكل جماعي هي قليلة وتقنية(١٥١.(.Reflections,(NOV,1917)

يؤكد إليوت أيضاً على الحسّ التاريخي لدى الشاعر وعلى حاجته إلى هضم التراث قبل أن يتمكن من إدخال شيء جديد يعدّل أو يبدّل قليلاً النظام الفني القائم.(SW ٥٠).يصف إليوت في كلامه على فاليري جدلية مخالفة التراث ثم العودة إليه فيقول:

إن الغاية الملائمة للرومانسي هي أن ينجز الكلاسيكي، وهذا يعني أنه لكي تستعيد أي لغة حيويتها، يجب أن تخالف نفسها وتعود باستمرار إليها، ولكن بدون المخالفة لا توجد عودة، والعودة هي مهمة كالوصول. يجب أن نعود إلى حيث بدأنا، إلا أن الرحلة تبدل مكان البداية: وهذا يعني أن المكان الذي غادرناه والمكان الذي نعود إليه هما المكان نفسه ومكانان مختلفان.أيضاً عند فاليري يعيد منعطف طويل من الرومانسية الانضمام إلى الكلاسيكي والآن يجب أن يقوم بالرحلة مسافرون جدد.(Lecon de Valery ٧٩ – ٨٠).

رغم الفروقات الظاهرة بين مفهومي الشعر لدى إليوت وأدونيس يستطيع المرء أن يرى بعض التشابهات العميقة بين المفهومين. كلاهما وجهة نظر شكلية تمنح الأسبقية لشكل الشعر ووحدته مع المضمون وتؤكد أهمية أداة التعبير في الشعر ، أي اللغة.تؤكد كلتاهما استقلالية الشعر بمعنى أنه ليس بديلاً أو تابعاً لأي شيء آخر،ولا يمكن أن يُعرّف الشعر بواسطة أصوله أو بتأثيراته.إنه مبنيّ على العواطف والمشاعر أو الأفكار ، إلا أن هذه تُحوّل إلى شيء آخر، إلى شعر يمكن أن يكون له تأثيرات لا يجوز أن تكون قصدية.لا يثق كل من إليوت وأدونيس بالشعر الذي يقصد التعليم أو الإقناع أو الذي يخدم إيديولوجيا معيّنة.إلا أن أدونيس يختلف عن إليوت في التشديد على وظيفة الشعر واعتباره شكلاً من المعرفة الحدسية أو الرؤيوية التي لا يمكن تحقيقها من خلال الدين

أو العلم أو الفلسفة.لا ينكر إليوت الجانب المعرفي أو المظهر الفكري للشعر، بالنسبة له، "يجب أن يُبنى كل عمل خيالي على فلسفة، كما يجب أن تكون كل فلسفة عملاً فنياً".(SW٦٦). يعتقد أيضاً أن لغة الشعر هي "اللغة الأكثر قدرة على توصيل الحكمة"، أو الشكل الأسمى للمعرفة ربما بالمعنى الأرسطي .(OPP264) إلا أن إليوت لا يفصل العاطفي عن الفكري في الشعر و لا يُفصِّل رؤى الشعراء وتأثيراتهم التحويلية كما يفعل أدونيس.

كان أول من أثار مسألة العلاقة بين الشعر والمعرفة هو أفلاطون الذي اعتبر الشعر نوعاً متدنياً من محاكاة الواقع.من ناحية أخرى، اعتبر أرسطو المحاكاة في الشعر نوعاً من الخلق وليس نسخاً للواقع والأحداث فقط كما في التاريخ. كان الجدل بين الفلسفة والتاريخ والعلم من جهة والشعر من جهة أخرى حول أي منها هو النوع الأسمى من المعرفة، متواصلاً عبر التاريخ. في الوقت الحاضر، يعتبر بعض أتباع نيتشه جميع المقاربات حيال المعرفة أو الحقيقة هي بلاغية وخادعة، تقيدها حدود لغة تشير إلى نفسها فقط، ويعتبر آخرون من أتباع هايدغر أن اللغة والشعر هما من مقومات نوع ما من الحقيقة، رغم أنهم لا يعرفون تلك الحقيقة بالطريقة نفسها.يميل إليوت إلى فصل المجال الميتافيزيقي للمطلق عن المجال الإنساني، إلا أن أدونيس يعبر الخط الذي يفصل المجالين. يريد أدونيس من الشاعر أن يزيح الله عن عرشه ويحل مكانه،ناظراً إلى التاريخ،كسلسلة لا نهائية من البدايات.يقول في إحدى قصائده:نمضي ولا نصغي لذاك الإله تقنا إلى رب جديد سواه.(الأعمال الكاملة، ٥٠٠).

من ناحية أخرى،يريد إليوت أن يتصالح الشاعر مع خطة الله للعالم من خلال اكتساب حس تاريخي والغوص في اللاشعور الجمعي للسلالة البشرية، مركزاً بذلك، التاريخ البشري برمته في وعيه في تزامن يتخطى الزمن(٥). إن قصيدته "الرجال الجوف" هي رفض للذاتية المتطرفة، لأن الفرد لا يستطيع أن يحقق الخلاص إلا باستسلامه للخطة التي وضعها الله للعالم . إن الشاعر في منظور كل من إليوت وأدونيس هو ضمير ومخلّص حضارته وثقافته والبشرية بعامة، يؤكد كلاهما على دور الشاعر العظيم، العبقري الذي يحرض على ثورات وتحوّلات جديدة في مفهوم الشعر وفي الحياة.

يؤكد أدونيس أكثر على دور الشاعر في الثورة ضد جميع أنواع السلطة. وبدوره يؤكد إليوت على دور الشاعر في إنقاذ ثقافته من أخطار الوسطيّة والهرطقة وتسطيح

القيم. إستناداً إلى إليوت وأدونيس لا تقيّد الشاعر العبقري القواعد أو الظروف. إنه يمتلك قوى إبداعية متفوقة لا يمتلكها غيره من البشر.

سنناقش وجهتا نظر أدونيس وإليوت حول دور الشاعر في فصل لاحق وسأناقش في الفصل التالي المظاهر الشكلية للقصيدة في نظريتيهما الشعريتين

ملاحظات

١ – كان عنوان أطروحة دكتوراه إليوت التي نشرت في ١٩٦٤ هو المعرفة والتجربة في فلسفة ف.هـ. برادلي.

٢ – تعتبر هارييت ديفدسون في كتابها T.S.Eliot and Hermeneutics (١٩٨٥)أن فلسفة إليوت هي فلسفة وجودية تشبه فلسفة هايدغر.وقد كتب إليوت مراجعة لكتاب A.Wolf، The Philosophy of Nietzsche ونشرها في the International Journal of Ethics نيسان ١٩١٦ .

٣ – أشار أدونيس إلى نيتشه وهايدغر في عدد من المناسبات كفيلسوفين يجسدان مثله حول ما يجب أن تكونه الفلسفة: فلسفة حدس ورؤيا. انظر «زمن الشعر»، ص ١٧٣ .

٤–فيما يتعلق بمفهوم أدونيس في الشعر انظر:بلاطة " Adonis" ومنح خوري Studies حيث يلاحظ أن كلا الناقدين يضفيان وحدة وترابطاً ووضوحاً على مفهوم أدونيس في الشعر.

٥–يوضح ويليم سكاف في كتابه The Philosophy Of T.S.Eliot أن إليوت أعاد اكتشاف المطلق من خلال إحياء اللاوعي الجمعي التاريخي البدائي كامتداد للاوعي الفردي في أبعاده الفسيولوجية والسيكولوجية والميتافيزيقية .يقول سكاف :بالنسبة لإليوت اللاوعي الفسيولوجي تجربة فورية تتوحد فيها جميع وجهات النظر في كلٍّ مشابه للمطلق١٦٣ .

الفصل الرابع

المظاهر الشكلية للقصيدة

الشكل = المضمون

سأحاول في هذا الفصل أن أوضح كيف أن النظريتين الشعريتين لإليوت وأدونيس تشددان بشكل ملحوظ على المظاهر الشكلية القصيدة دون تضحية بالمعنى. تكمن قيمة الشعر بالنسبة لهما في كيفية قول ما يريد أن يقوله. من المهم أيضاً أن يجسد الشعر فلسفة أو نظرة إلى العالم تقدم في شكل فريد وأصيل.يساهم كل من الشكل والمضمون في حياة الشعر حين لا يمكن فصلهما. ويتعاون تشكيل وموسيقا ومعنى الكلمات في جعل القصيدة تروق لعين القارئ المتذوق وأذنه وذهنه. تذهب ويندي ستاينر في كتابها ألوان البلاغةإلى أنه في نظريات القرن العشرين الفنية ومع وصول الحداثة، اكتسب التناظر بين الرسم والأدب أهمية كبرى مرة ثانية. تقول:

إن التوتر المبرمج بين الأداة الفنية والعالم الذي يعكسه الفن والذي هو حاسم بالنسبة لسيزان والتكعيبية والتجريدية والسوريالية غيرَّ معنى التناظر هذا . فالقول أن القصيدة هي مثل لوحة فنية حديثة يعني عدم التشديد على وظيفتهما المرآتية، بل يشدد على وضعهما المحي بالتناقض باعتبارها انعكاساً للواقع من جهة وقائمة بذاتها من جهة أخرى (XII)

وعلى ضوء حجج ستاينر ومشروع ت.إي.هيوم والتصويريين حول فن وشعر جديدين وحسيين، يمكن فهم معادل إليوت الموضوعي ولجوء باوند إلى الحروف الصينية . تقول ستاينر إن محاولة الحداثيين لتجاوز الحدود بين فن وآخر هي محاولة لتخطي الحدود بين "الفن والحياة، بين الإشارة والشيء، بين الكتابة والحوار.(د). إذا أغلقت أبواب واقع خارجي في وجه فنان القرن العشرين، يستطيع الفنان أن يخلق على الأقل واقعاً بديلاً يتجسدَ في العمل الفني، وهكذا يصبح الفن شيئاً "مستقلاً" مثل أشياء العالم الأخرى.(١٧). ومن هنا يأتي التأكيد على الشكل في الفن والأدب الحديثين وعلى إنجاز نوع من الأيقونيّة iconicity في الشعر.

بدءاً من الرومانسيين والمثالية الألمانية، بدأ الشكل في الفنون يكتسب بشكل أكثر وعياً أسبقية على المحتوى أو أصبح متطابقاً معه، إن الشكل في الشعر الخالص الذي كتبه شعراء رمزيون عديدون هو كل شيء. لا تقول القصيدة شيئاً ما، إنها شيء ما. وكان إدغار آلن بو، على الأرجح، أول من أيد ذلك المذهب. إلا أن رمزيين من أمثال مالارميه وفاليري دفعا هذا المذهب إلى درجة تدمير المحتوى. يناقش إليوت هذا الاتجاه في محاضرته من بو إلى فاليري. يتابع التطور من التركيز على المحتوى أو الموضوع في الشعر الأول أو في أبسط أنواع تذوق الشعر، إلى وعي الأسلوب. ويتابع إليوت قائلاً: ثم بعد ذلك تأتي مرحلة يمكن فيها أن نستمتع بالتمييز بين الطرق التي يعالج بها شعراء مختلفون الموضوع نفسه، ليس فقط لتحديد الأفضل أو الأسوأ بينها، بل لتمييز الفروقات ذات التأثير المتساوي علينا. في مرحلة ثالثة من التطور، يمكن أن يتراجع الموضوع إلى الخلفية ويصبح ببساطة وسيلة ضرورية لتحقيق القصيدة، في هذه المرحلة يمكن أن يصبح القارئ أو المستمع غير مباليين بالموضوع تقريباً كما كان المستمع البدائي لا مبالياً بالأسلوب. يرى إليوت أن المرحلتين الأولى والثالثة –اللاوعي أو اللامبالاة بالأسلوب أو بالموضوع تأخذاننا إلى خارج الشعر. تعني المرحلة الأولى أن الشعر لم يظهر بعد،وتعني المرحلة الثالثة أن الشعر قد تلاشى. (TCTC٢٨ – ٩). إن إليوت، بالتالي، مؤيد لتسوية أو توتر مستمر بين الموضوع والشكل في الشعر. إن الإلحاح على أهمية الموضوع والتلقائية والإلهام دون الانتباه للتقنية يعني انزلاقاً من موقف متحضر جداً إلى موقف بربري جداً.من ناحية أخرى وصل التجريب في الشكل واللغة في شعر فاليري حده الأقصى وبالتالي فهو لا يفيد الشعراء اللاحقين. ورغم أن إليوت أعجب بالتراث الذي يمتد من بو إلى فاليري لأنه استكشف احتمالات فنية معيّنة واعتبره التطور الأكثر أهمية للوعي الشعري فإنه وجد من الضروري تطوير معيار جمالي يعي ذلك التراث ويتجاوزه.(TCTC ٢ – ٤١).

لم يفصّل إليوت البديل الذي يقترحه لتجاوز تراث بو– فاليري في محاضرته، لأنه وكما يقول: "يجب أن تنشأ نظريات الشاعر من ممارسته لا أن تنشأ ممارسته من نظرياته".(TCTC٤٣). إلا أننا نستطيع أن نتعقّب اتجاهاً في نقده نحو الحفاظ على التوازن بين الشكل والمضمون،بين الشكل الموسيقي والصوري،بين الأسلوب والمعنى،بين الجمالية والالتزام الاجتماعي.وقد حقق ذلك التوازن من خلال فلسفة في الوجود تميل إلى توحيد الذات والموضوع، الكلمة والعالم، المثالية والتجريبية.

عالج نقاد عديدون فلسفة إليوت كما برزت في أطروحته عن ف.هـ. برادلي. ترى هاربيت ديفدسون أن فلسفة إليوت "أنطولوجيا تأويلية" تشدّد على العلاقة الداخلية المتبادلة بين الذات والموضوع، الاسم والشيء، Whatness و thatness وتؤكد على المعنى رغم غياب وجهة نظر مطلقة من خلالها يمكن الفصل بين الواقعي والمثالي وتمكن تسميتهما.(٥٥-٧٤)من ناحية أخرى، يزعم وليام سكاف أن إليوت أتى بنسخة معدّلة للمثالية وفقاً لمذهب برادلي في التجربة الفورية، حيث الشيء، والعاطفة والفكر تتوحدّ في الشعور ثم تتطوّر كظواهر معزولة لتعود مرة أخرى للتوحد في كلية المطلق. يضيف سكاف أن إليوت "طوّر نظرية موحدة حول العقل يمكن فيها تمييز اللاوعي الميتافيزيقي عن الفسيولوجي وعن السيكولوجي وتأكيد تواصلها.إن اللاوعي الفردي هو أيضاً متواصل مع اللاوعي التاريخي الجمعي.(٥٧ : ١٣٦). إن كلا التأويلين لفلسفة إليوت يؤكدان وحدة الذات والموضوع، الاسم والشيء، الشكل والمضمون.

وبشكلٍ مشابه لا ينفصل الشكل عن المحتوى في نظرية إليوت الشعرية، إنه طريقة التفكير والشعور. يقول إليوت إن خلق شكل لا يعني مجرّد ابتكار تشكيل من قافية أو إيقاع، إنه أيضاً تحقيق المضمون الملائم لتلك القافية أو الإيقاع. إن سونيتة شكسبير، ليست مجرّد نسق معين، وإنما هي طريقة دقيقة للتفكير والشعور. إن الأسلوب وحده لا يضمن خلود الشعر.وحده الأسلوب الجيد متصلاً مع محتوى شيق دائماً، هو ما يضمن خلوده. يصف إليوت التطور المتزامن للشكل والمادة في نوع القصيدة التي يتحدث فيها الشاعر إلى ذاته بما يلي:

من المضلل طبعاً أن نتحدث عن المادة باعتبارها تخلق أو تفرض شكلها الخاص، ما يحصل هو تطور متزامن للشكل والمادة، لأن الشكل يؤثر في المادة في كل مرحلة، وربما كل ما تفعله المادة هو أن تكرر: "ليس هذا! ليس هذا! في وجه كل محاولة غير ناجحة للتنظيم الشكلي، وأخيراً تتطابق المادة مع شكلها.(OPP ١١٠).

إن الشعر الأعظم، برأي إليوت هو الذي "يجتاز الامتحان الأصعب" فيما يتعلق بالموسيقى والمعنى معاً، إلا أنه يوجد، شعر جيد كثير يمتازبالموسيقى لوحدها أو بالمعنى لوحده.إن الميل الحديث هو باتجاه التسامح مع شعراء لا يعرفون بالضبط ماذا يريدون أن يقولوا، طالما أن موسيقى شعرهم جيدة وصوره مثيرة وغير عادية.(OPP ١٨٣). إن الفكرة التي تفيد أننا نقترب في الشعر إلى تجربة جمالية خالصة هي وهم

بالنسبة لإليوت.(OPP ١١٨).

نستطيع أن نستنتج من وجهات نظر إليوت في مسألة الشكل والمضمون في الشعر أنه لا يؤيد الشعر الخالص حيث الشكل الصوتي للقصيدة هو الهدف الوحيد للشاعر، ولا يوافق على ما تدعوه ستاينر شعر الهُذاء (Nonesense Poetry حيث يكون شكل القصيدة كما تراه العين على صفحة الكتاب موضع الاهتمام الوحيد. يشدّد إليوت على الصوت والمعنى والشكل الصوري وعلاقاتها الداخلية المتبادلة. سيتضح هذا، حين تُناقش وجهات نظر إليوت في اللغة والصور والموسيقا في الشعر.

أما بخصوص ضرورة الابتكار في الشكل، فيرى إليوت أن ابتكار شكل جديد من الشعر هو أحد أهم الأحداث في تاريخ أمة.(EDD٥٠). يقول إن الأسلوب يتطور على يد شاعر بعد آخر من الرتابة إلى التنوع، ومن البساطة إلى التعقيد. وحين ينحدر يميلُ ثانية إلى الرتابة، رغم أنه قد يرسخ استخدام البنية الشكلية التي منحها الشاعر العبقري الحياة والمعنى.(OPP٥٩- ٦٠). يقترح إليوت الفرضية التالية ليشرح الأساس المنطقي الكامن خلف "الثورة" في شعر القرن العشرين الأنكلو_أمريكي:

تحدث بين وقت وآخر ثورة ما أو تغيير مفاجئ للشكل والمضمون في الأدب، ثم يجد بعضهم أن طريقة ما في الكتابة مورست طول جيل أو أكثر أصبحت عتيقة الطراز ولا تستجيب لأنماط الفكر والشعور والكلام الحديثة. فيظهر نوع جديد من الكتابة يُقابل في البداية بالازدراء . نسمع أن التراث خولف علناً وأن الفوضى جاءت. ويظهر بعد فترة أن الطريقة الجديدة في الكتابة ليست مدمرة بل مجددة وهذا لا يعني أننا أنكرنا الماضي كما يحب أن يعتقد الأعداء العنيدون لأي حركة جديدة، هم وداعموهم الأكثر غباءً، بل يعني أننا وسّعنا مفهومنا عن الماضي وأنه على ضوء ما هو جديد، نرى الماضي في نسق جديد.(tctc57)

إن الابتكار والحفاظ على الماضي هامان لإليوت. حين يصبح أسلوب شعري عتيق الطراز، يصبح من الضروري تحويل ذلك الأسلوب. غير أن التغييرات في الشكل ليست غاية بحد ذاتها وليست خروجاً مستمراً على المعيار. يكون أحياناً من المرغوب العودة إلى المعيار. من ميزات المعلّم قدرته على إحداث تغييرات طفيفة كبيرة الأهمية،كذلك قدرته على إحداث تغييرات راديكالية في وقت آخر، من خلالها ينعطف الشعر عائداً

ثانية إلى معياره.(SE ٢٨٦-٧). حين تصبح الأصالة الفضيلة الوحيدة للشعر، يمكن أن تتوقّف عن كونها فضيلة. ما نحتاجه هو معايير مشتركة للنظم، يمكن الحكم من خلالها على الأصالة والابتكار.(OPP205)

أما على مستوى الشاعر الفرد، فليست الأصالة غاية بحد ذاتها أيضاً. الأهم من ذلك هو العثور على الشكل الصحيح للتعبير عن مشاعر الشاعر :

لا يحثّ المجرب الحقيقي فضول لايهدأ أو رغبة بالجدّة، أو الرغبة بأن يفاجئ ويدهش، ما يحثّه هو الدافع للعثور في كل قصيدة جديدة، كما في قصائده الأولى على الشكل الصحيح للمشاعر التي لا يسيطر على تطوّرها كشاعر.(٢٧٦OPP).

ليست الأصالة الشعرية، بالنسبة لإليوت خلقاً من عدم، إنها إلى حد بعيد "طريقة أصيلة لجمع المادة الأقل تفاوتاً والأقل توقعاً من أجل أن يخلق كلاً جديداً". إن الكل الجديد مختلف تماماً عن المادة التي صُنع منها.حين تكتب القصيدة يكون شيء جديد قد حدث، شيء لا يمكن أن يفسر كلّياً بواسطة أي شيء حدث قبله، وأعتقد أن هذا ما يمكن أن نعنيه بالإبداع.(١٨٠CP).يستخدم إليوت في "بيرنت نورتون" صورة جرة صينية ليعبّر عن وجهة نظره حول أهمية الشكل:

... الكلمات، بعد الكلام، تصل إلى الصمت. من خلال الشكل والنسق فقط تستطيع الكلمات أو الموسيقا أن تصل إلى الهدوء، مثل جرّة صينية تتحرك باستمرار في هدوئها.(CP ١٨٠).

يمكن الوصول إلى عدة استنتاجات من معالجة إليوت لمسألة الشكل في الشعر، وعلاقته بالمضمون. الاستنتاج الأول هو أن الشكل والمضمون كلاهما هامأن في الشعر ويتطوران تزامنياً في لاوعي الشاعر. يتصف هذا التطور بالتلقائية ولا يتحكم به الشاعر. الاستنتاج الثاني هو أن الشكل-المضمون في الشعر يحتاج إلى التحويل حين يتوقف عن الاستجابة لأنماط الفكر والشعور والكلام الحديثة. إن هذا التحول هام وضروري لإعادة إحياء التراث،على ألا تُستَهدَف الجدة والأصالة في الشعر كغايتين في حد ذاتهما.إن الشاعر العظيم الذي يبدأ عملية التحويل يجب أن يعرف أيضاً كيف يعود إلى المعيار عند الضرورة، لأنه من الضروري امتلاك معايير لنظم الشعر، الاستنتاج الأخير هو أن الأصالة في شكل الشعر تعني جمع عناصر متنافرة في كلٍّ

جديد لا يمكن أن يُشرح كلية من خلال المادة التي صنع منها.

يرفض أدونيس الذي يتبنى نظرية في الوجود تستند إلى التغيّر المستمر، أية معايير أو قواعد تحصر حق الشاعر في التجريب في شكل الشعر. ربما كان الشاعر الوحيد في حركة الشعر الحرّ العربية الذي يؤكد على أسبقية الشكل في الشعر الجديد ويشرح ذلك في كتاباته النظرية. ولكن، وكما هو الحال في تنظيره بعامة، يحدس أدونيس المسائل إلا أنه يعبّر عما يحدسه في أسلوب استعاري جداً يتسم بالتكرار وغياب التماسك، ويفتقر للتسلسل المنطقي. إن الشكل الشعري بالنسبة لأدونيس، هو أولاً كيفية وجود أي بناء فني، وثانياً كيفية أو طريقة تعبير. وفي هذا يتفق مع بو والرمزيين. يضيف أدونيس أن الشعر الجديد،باعتباره رؤيا وكشفاً هو غامضُ،متردد وغير منطقي.ويجب أن يتجاوز الشروط الشكلية لأنه يحتاج إلى المزيد من الحرية. إن الشكل الشعري يتجسّد في الممارسة الشعرية التي هي طاقة للاكتشاف والارتياد. لا تأخذ القصيدة الجديدة شكلاً دائماً، إنها تصارع للهرب من جميع أنواع الانحباس داخل أوزان أو إيقاعات محددة، وهكذا تستطيع أن تكشف بشكل أكثر شمولاً حسّ الحركة في العالم.(زمن الشعر ١٤). لا يرفض أدونيس الشكل بحد ذاته، بل يرفضه كنموذج مسبق. يمتلك الشعر، بالنسبة له، شكلاً وكيفية وطريقة تعبير ونظاماً خاصاً. إن شكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية وواقعيتها الفردية التي لا يمكن الفصل بينهما. إن القصيدة الجديدة وحدة كاملة تتداخل أجزاؤها وتستمد معناها من كليتها.إن واقع القصيدة كحضور مشخص في هيكل ما هو شكلها.يشكل المضمون والشكل وحدة في كل عمل شعري حقيقي. ويأتي ضعف القصيدة من الثغرات التي يمكن أن تُرى في وحدتها. القصيدة الجديدة هي قصيدة حركة، على عكس القصيدة التقليدية التي هي قصيدة ثبات ومقاومة للتغير.(زمن الشعر ١٥).

يؤسس أدونيس هنا مبادئ عديدة. الأول هو أن شكل القصيدة الجديدة متحول ومتغير وليس نموذجاً جاهزاً. المبدأ الثاني هو أن القصيدة وحدة عضوية تستند إلى تداخل الأجزاء مع الكل.الثالث هو أن الشكل والمضمون متحدان.ويؤكد إليوت بشكلٍ مشابه على الوحدة العضوية للشكل والمضمون، الأجزاء والكل،وعلى الحاجة إلى التغيير والتطور في عمل شاعر مفرد وفي الشعر المكتوب في تراث ولغة معيّنة. إلا أن إليوت يشدد أكثر على المعايير، بينما يشدد أدونيس على التحول الدينامي في شكل الشعر. يعكس هذا الاختلاف نظرتيهما المختلفتين إلى الوجود، تراثية إليوت وانفتاح أدونيس

على التغيير. الأمر الذي ترك آثاره على نظريتيهما الشعريتين.

في سياقٍ آخر، يؤسِّس أدونيس لأسبقية الشكل على المضمون في الشعر الجديد بوضوح كبير، يقول: "يمكن اختصار معنى الحداثة بأنه التوكيد المطلق على أولوية التعبير" ويشرح فرضيته كما يلي:

أعني أن طريقة أو كيفية للقول أكثر أهمية من الشيء المقول ، وأن شعرية القصيدة،أو فنيتها، تكمن في بنيتها لا في وظيفتها.هذا يتضمن نتيجة أساسية: ليست قيمة الشعر في مضمونه بحد ذاته، سواء كان واقعياً أو مثالياً، تقدمياً أو رجعياً، وإنما هي في كيفية التعبير عن هذا المضمون.(زمن الشعر ٧١).

يورد أدونيس المثال التالي : "قد يكتب شاعر عن موت شهيد ثوري قصيدة، ويكتب شاعر آخر قصيدة أخرى عن موت عصفور، ومع أن الموضوع الأول أنبل وأسمى، فقد تكون القصيدة الثانية أغنى وأجمل.إن المهم هو الشاعر وكيفية تعبيره وليس الموضوع بحد ذاته". وهذا يوصلنا إلى الحقائق التالية:

الأولى هي أن الاصرار على أولوية الموضوع أو على وظيفة الشعر إنما هي نفي للشعر. والثانية هي أن القارئ الحقيقي، كالشاعر الحقيقي، لا يعنى بموضوع القصيدة وإنما يعنى بحضورها أمامه كشكلٍ تعبيري، أعني صيغة الرؤيا. والثالثة هي أن على القارئ الجديد أن يتوقف عن طرح السؤال القديم: ما معنى هذه القصيدة وما هو موضوعها؟ لكي يسأل السؤال الجديد:ماذا تطرح عليَّ هذه القصيدة من أسئلة، ماذا تفتح أمامي من آفاق؟

ينتهي أدونيس إلى القول إن الشعر الحقيقي لايمكن أن يُستنفد وهو يتّصف بالكثافة والغموض، "ويجب أن نتذوقه بذاته كما نتذوق الليل،أو جمال امرأةٍ أو البحر.(زمن الشعر ٧١-٧٣).

إن أدونيس بليغٍ وواضح في تأسيس أولية الشكل هنا. إنه يضع الأسس الجمالية للشعر العربي الجديدمعارضاً الاتجاهات الإيديولوجية التي تعزو للشعر وظيفة اجتماعية أو أخلاقية وبهذا يتفق هو وشعراء مجلة شعر مع التيار الشكلاني في النظرية الشعرية الغربية المنحدر من كانط والمتوج بإليوت. على أية حال، ليست الجمالية أو

الشكلانية برجاً عاجياً في نظرية أدونيس الشعرية،لأن الشعر بالنسبة له هو "تحرك دائم في أفق إنساني ثوري،من أجل عالم أفضل وحياة إنسانية أرقى".(زمن الشعر ٢٦٩).

وبشكلٍ مشابه، اتخذ إليوت موقف تسوية بين الجمالية والإلتزام الاجتماعي.يرى أدونيس أن الشكل الجديد للشعر هو نوع مختلف من المعرفة والتعبير يقارب الواقع ويؤثر به بطرق عديدة وهكذا يهزّ صوره السائدة. شددّ إليوت بشكل مشابه على تأثيرات التغيّر في الشكل الشعري في التراث كلّه.ويستطيع المرء أن يستعير كلماته حين تحدث عن تأثيرات الثورة الشكلية في التراث الإنكليزي، ليصف التأثيرات التي أحدثتها حركة الشعر الحرّ في التراث العربي.

يصف أدونيس القصيدة الحديثة بأنها قصيدة كليّة، تتداخل فيها جميع أشكال التعبير- النثر- والوزن والبيت،والحوار،والغناء، والملحمة والقصة، مع حدوسات الفلسفة والعلم والدين.(مقدمة ١١٧).وفي الشعر الجديد يحل الشكل المتعدد محل الشكل المفرد.ويرى أدونيس أن القصيدة المنفتحة سوف تغير باستمرار مقاييسنا الشعرية والجمالية.(مقدمة ١٦٧).يقول أدونيس سيتم تجاوز الأنواع الأدبية وصهرها كلها في الكتابة الجديدة، وسيقيّم كل عمل ليس بقدر ما يعكس ما أنجز مسبقاً، بل وفقاً للأبعاد المستقبلية الثورية التي يشير إليها أو يختزنها.(مقدمة ١١- ١٢).ورغم أن إليوت لم يفصّل الخصائص الشكلية لشعره، فقد جسدّ فعلاً القصيدة الجديدة المفتوحة التي تمزج الأنواع والأشكال وتتجاوزها، وتستفيد من حقول معرفية متعددة وتمزج تأثيرات الموسيقا والرسم وفنون أخرى، وتؤالف بين ماضي وحاضر ثقافات وآداب،وتُراثات مختلفة في "الأرض الخراب".وكذلك حقق أدونيس قصيدة الشكل المفتوح في عدد من أعماله. في بعض تجريباته الأخيرة.كتب أدونيس قصائد تحتوي على هوامش شعرية كما نرى مثلاً في قصيدة "إسماعيل". كتب أيضاً قصائد بعمودين يمكن أن تقرأ بطرقٍ مختلفة لأنه لا يوجد تعاقب واضح فيها.وتبدو هذه القصائد مثل نص جاك ديريدا في Glas(١٩٧٤).انظر مثلاً قصيدته "شهوة تتقدّم في خرائط المادة".(فكر وفن ٢٤ - ٢٥ (١٩٧٨):٤٨ - ٥٩).

لغة الشعر

إن المسألة المحورية في وجهات نظر إليوت في اللغة الشعرية هي الحاجة إلى جعل تلك اللغة قريبة من الكلام الدارج، وهو في هذا يشبه "وردزورث".ومنشأ هذا المبدأ هو

زعمه أن الفكر نوع من المحادثة. إن ممارسة المحادثة عظيمة الأهمية بالنسبة للكاتب من أجل إنجاز الوحدة والأسلوب الحي في العمل الأدبي،سواء أكان شعراً أم نثراً.ويضيف إليوت: أعتقد أنه من أجل الكتابة بشكلٍ جيد من الضروري التحادث كثيراً ولا سيما مع الآخرين، إن الإبداع الأدبي كلّه ينبثق بالتأكيد إما من عادة المحادثة مع الذات أو من عادة المحادثة مع الآخرين. هناك أيضاً أربع طرق من التفكير فقط: "الحديث مع الآخرين، أو مع الآخر، أو مع الذات أو مع الله" وتتواشج أنواع مختلفة من الكتابة مع طرق التفكير أو الحديث هذه".(S E٤٤٦ – ٤٤٧).

يقدم إليوت تسويغاً آخر للحاجة إلى تقريب لغة الشعر إلى الكلام الشائع. يقول إن الدافع إلى الاستخدام الأدبي للغات المختلفة بدأ مع الشعر، لأن الشعر يعبّر بشكلٍ رئيسي عن العواطف والمشاعر التي تجد تعبيرها الأفضل في اللغة الشائعة للشعب، أي في اللغة المشتركة لجميع الطبقات: البنية، الإيقاع، الصوت، مصطلح اللغة، جميعها تعبر عن شخصية الشعب الذي يتكلمها. وبالتالي، يقول إليوت، يجب أن تبقى لغة الشعر قريبة إلى اللغة التي يتكلمها الناس، ويضيف إليوت أنّ الشعر هو الأكثر قومية بين الفنون لأنه معنيّ بشكل رئيسي بالتعبير عن المشاعر والعاطفة، وهذه أشياء خاصة بينما الفكر عام والتفكير بلغة أجنبية أسهل من الشعور بها. إن فكرة يُعبّر عنها في لغة أجنبية يمكن أن تكون عملياً الفكرة ذاتها، إلا أن شعوراً أو عاطفة معبراً عنهما في لغة مختلفة، ليسا الشعور أو العاطفة ذاتها.(O P P ٨–٩).

تابع إليوت التأكيد على هذا المبدأ أو القانون طوال فترة عمله شاعراً وناقداً. قال مرةً: "لا يجوز أن يبقى الشعر بعيداً جداً عن اللغة اليومية العادية التي نستخدمها ونسمعها".(OPP ١٠). إن كل ثورة في الشعر هي عودة إلى الكلام الشائع وثمة حاجة إلى مثل هذه الثورة في كل فترة زمنية لأن اللغة المحكية تتغير باستمرار ولهذا يصبح المصطلح الشعري الذي طوره الشعراء الذين أحدثوا ثورة شعرية عتيقاً.إلا أن لغة الشعر ليست متطابقة تماماً مع اللغة التي ينطقها ويسمعها الشاعر ولكن يجب أن تجمعها علاقة مع كلام عصره بحيث يستطيع القارئ أو المستمع أن يقول: " هكذا يجب أن أتحدث إذا استطعت أن أتحدث شعراً".(OPP٢٤ – ٢٤). إن اعتماد الشعر على الكلام مباشر في الشعر الدرامي أكثر ممّا هو في أي نوع آخر من الشعر.(OPP26)

يقول إليوت إن مفردات اللغة والمصطلح والقواعد النحوية للشعر لا يمكن أن تتطابق مع قواعد النثر، ولكن كلما ازداد انفصال الاثنين، كلما أصبحت لغة الشعر

مصطنعة. إن لغة النثر هي في العادة، أقرب إلى لغة الكلام من لغة الشعر، وبالتالي، إذا ادّعى الشعر لنفسه الحق بمصطلح ومفردات وبتركيب للجمل مختلف عن ذلك الذي للنثر، "يمكن أن يصبح أخيراً مصطنعاً بحيث أنه لن يعود قادراً على نقل شعور حي وفكر حي. انتقد إليوت بول فاليرى ١١٥ ، لأنه حين جعل الشعر مماثلاً للموسيقا، لم يؤكد على علاقته مع الكلام .(Introd.to Valery xvi-xvii انتقد ملتون ومالارميه أيضاً بسبب "تعاملهما العنيف مع اللغة وتسويغ ذلك العنف.(OPP175 وقد رأى أن ملتون "أعظم المنحرفين"."لا يوضح عمله مبادئ عامة عن الكتابة الجيدة، إن مبادئ الكتابة الوحيدة التي يوضحها هي تلك الصالحة لملتون فقط ". مع ذلك، رأى إليوت في انحراف ملتون وابتعاد شعره عن الكلام العادي وابتكار لغته الشعرية الخاصّة "إحدى علامات عظمته". إن أسلوب ملتون، بالنسبة لإليوت، أسلوب شخصي ونقيضه هو "الأسلوب الكلاسيكي " والذي هو ارتفاع بأسلوب شائع (الأسلوب الذي يحقق عبقرية اللغة)، من خلال لمسة العبقري، إلى العظمة .(OPP175)

توضح معالجة إليوت لملتون شعوره المتناقض حيال أنواع مختلفة من الإبداع الشعري. مثاله في ذلك الشاعر العظيم الذي يحقق أسلوبه عبقرية لغته والذي لديه ما يقوله لأبناء بلاده على كل المستويات الثقافية. إن مثالاً كهذا ممكن، حين تكون الحضارة متعافية ومع ذلك يقر إليوت بعبقرية شعراء كـ "ملتون" قاموا بأعمال أصيلة مخالفة للقانون، ومن المفيد هنا اقتباس وصف إليوت لأسلوب "ملتون":

تواجه المرء صعوبة في تحديد مكمن العظمة في بعض الشعر وأية لمسة متناهية الصغر جعلته مختلفاً عن مقولة بسيطة، يستطيع أن يتفوه بها أي شخص.إن التبديل الضئيل الذي يترك مقولة واضحة على حالها من الوضوح يحدث دائماً القدر الأعلى وليس الأدنى من التحوير للغة العادية إن كل تشويه للبناء اللغوي واستخدام المصطلح الأجنبي واستخدام كلمة بطريقة أجنبية أو بمعنى الكلمة الأجنبية التي اشتقت منها بدلاً من المعنى المقبول في الإنكليزية، وكل شذوذ آخر في استخدام اللغة هي فعل عنف خاص ، كان ملتون أول من اقترفه. لا يوجد كليشه، أو لفظة شعرية مبتذلة في شعره بل سلسلة من أفعال الخروج على قوانين اللغة بأصالة.(١٧٥OPP).

ذلك الشعور المتناقض دفع إليوت إلى أن يعجب بشعراء مختلفين في الأسلوب

كدانتي وشكسبير. وجعل رأيه في أولئك الذين يعدهم شعراء منحرفين كبليك وملتون، يتذبذب ويظهر متناقضاً مع رأي نقاد كثيرين. إن أفكار إليوت الخاصة حيال "الأسلوب الكلاسيكي" والاتباعي" يناقض الشعر الذي كتبه وصولاً إلى "الأرض الخراب"، التي ارتكب فيها كثيراً من أفعال الخروج على القانون الشعري. في كتابه البحث عن آلهة غريبة أشار إليوت إلى التباين بين نقده وشعره. ذكر أن بول المرمور هو أحد نقاد عديدين أشاروا إلى عدم انسجام ظاهر بين شعره ونقده النثري، "ففي حين أتمسك بالآراء الأكثر صحة في نقدي أنتهك هذه الآراء في شعري" سوّغ إليوت ذلك التباين بما يلي: "يجب أن أقول إن المرء في تأملاته النثرية يمكن أن ينشد المثال، بينما في كتابة الشعر لا يستطيع أن يتعامل إلا مع الواقع .مسوغ آخر هو أن حضارة عصر إليوت لم تكن معافاة.

المسألة الأخرى التي يثيرها إليوت في تحليله للغة الشعر هي أن اللغة تحتاج إلى "الاقتراب من الشيء، بحيث يتطابق الاثنان". يُنجز هذا حين تكون اللغة معافاة.يقول إليوت إن اللغة الأكثر أهمية لنا هي "تلك التي تسعى جاهدة لتهضم وتعبّر عن أشياء جديدة، عن مجموعات جديدة من الأشياء، عن مشاعر ومفهومات جديدة"(٥٠ – ١٤٩ S W) تحتاج الأشياء والكلمات والأحاسيس إلى أن ترتبط ارتباطاً وثيقاً في الشعر. إن الشعراء هم الأقل تجريداً بين البشر، لأنهم يستكشفون مصادر لغتهم الخاصّة. لا يستطيعون أن يعرفوا لغة أخرى كمعرفتهم بلغتهم .(OPP251) تحتاج اللغة إلى أن تكون في حالةٍ من التغيّر المستمر لأن هذا شرط ضروري لاستمرار الأدب.(TCTC ٩٤). يؤكد إليوت على الصوت SOUND وعلى تشكيل الكلمات،أي الطريقة التي تبدو فيها على الصفحة. يقول إن الكلمات" ربما كانت أصعب مواد الفن، لأنها يجب أن تُستخدم لتعبّر عن كلّ من الجمال البصري وجمال الصوت بالإضافة إلى إيصال المعنى".(١٧١TCTC).

إن وجهات نظر إليوت في اللغة مختلفة عن وجهات نظر دي سوسير De Saus-sure، التي هيمنت على الساحة الأدبية في العقود الأخيرة. أكدّ دي سوسير على اعتباطية العلاقة بين الكلمة (الدال) وما تدل عليه (المدلول) وقلّل من أهمية تاريخ اللغة وفَصلَها عن الكائنات البشرية التي تستخدمها وعن العالم الموضوعي. في حين أراد إليوت،مثل كثير من الحداثيين،أن يعود إلى الحالة البدائية للغة حين كانت وثيقة الصلة بالأشياء والأحاسيس والعواطف. وعبّرت نظريته في تقريب لغة الشعر إلى اللغة التي

يتكلمها عن رغبة لجعل الشعر على صلة مع قوى الحياة الحيّة من خلال تجنب التجريد والغموض. كتب إليوت مسرحيات من أجل أن ينجز هدف التواصل أو التحادث مع البشر بلغة قريبة من لغتهم، رغم أنها أسمى منها.إن مقاطع عديدة من قصيدة "الأرض الخراب" هي تحادثية وتردد صدى بعض لهجات لندن. اعتقد إليوت أنه "بينما يحاول الشعر أن ينقل شيئاً لا تستطيع أن تنقله إيقاعات النثر، يبقى، مع ذلك، الشعر حديث شخص لآخر" .(OPP23) إن استمرار اللغة ، والحفاظ عليها يعتمدان،استناداً إلى إليوت، على "تعاون غير مدبّر بين عدد كبير من البشر يتحدثون بلغة حية وبين قلة قليلة جداً من البشر يكتبونها".(OPP٢٣٢). بين العبقرية الفردية للشاعر والعبقرية الجمعية للشعب، بين اللاوعي الفردي واللاوعي الجماعي.

راقت وجهات نظر إليوت في الحاجة إلى جعل لغة الشعر قريبة من اللغة المحكية للشعراء والكتاب العرب الذين عانوا طويلاً من التباين الكبير بين العربية المكتوبة والمحكية.اقترح الكتاب والمفكرون العرب، وخصوصاً في القرن الحاضر، حلولاً كثيرة لذلك التباين من إحلال اللغات الدارجة محل اللغة العربية الفصحى كما حدث للغات الأوروبية التي حلّت مكان اللاتينية، إلى تبسيط مورفولوجية اللغة العربية وتركيب جملها.حتى أن بعضهم اقترحوا استبدال اللاتينية بالأبجدية العربية (١). لم يُنفّذ أي من تلك الحلول.مع ذلك ظهرت تدريجياً نسخة معدّلة من اللغة العربية الكلاسيكية على مرّ الأعوام نتيجة لممارسة الكتاب والإعلام الجماهيري. بوسعنا أن ندعو تلك النسخة المعدّلة بالعربية الحديثة المكتوبة. وهي تحتفظ بالصفات الأساسية لمورفولوجية ونحو اللغة العربية الكلاسيكية ونحوها، إلا أنها تخالفهما أحياناً من خلال تبني الخصائص التركيبية من لغات أجنبية.غير أن التطور الرئيسي الذي أنجز في اللغة العربية الحديثة المكتوبة هو في مجال المفردات لأنها أدخلت وتبنّت كثيراً من الكلمات والمفهومات الجديدة لتستجيب لحاجات حقول المعرفة المختلفة التي تتطور باستمرار، ولحاجة البشر ليعبروا عن أنفسهم بطريقة مختلفة. ولقد تخلصّت العربية الحديثة المكتوبة من كثير من مفردات اللغة العربية الكلاسيكية التي لا تناسب الأزمنة الحديثة(٢). ما تحتاج إليه اللغة العربية المكتوبة الحديثة هو إعادة كتابة النحو والصرف العربي والقواميس العربية لمجاراة التغيرات التي طرأت عليها، وهكذا تصبح لغة معترفاً بها. إن المقاربة الأخرى لمشكلة اللغة العربية هي تزامنية Synchronic وتعتبر اللهجات المختلفة كلام Paroles اللغة langue المكتوبة. لا تجد تلك المقاربة مشكلة في التباين بين العربية المكتوبة

والمحكية. إنها أيضاً متفائلة حيال ردم الهوة بين الإثنتين نظراً لانتشار التربية والإعلام الجماهيري.

إن يوسف الخال الذي تبنى تطوير اللغة العربية كشرط مسبق لتغيير الحياة والثقافة العربيتين، اقترح تنقية اللهجات المحلية ورفعها إلى مستوى لغات فصحى حديثة.أكدّ أن اللغة المحكية هي تطور طبيعي للغة المكتوبة وتعكس تغيرات في الفكر والحساسية. بالتالي ينبغي أن تُؤخذ كمعيار للتطورات التي يجب أن تحقق في اللغة المكتوبة(٣).إن وجهات نظر الخال في اللغة تعكس وجهات نظر إليوت، أما أدونيس فقد اختلف عن الخال في تلك المسألة. يرى أدونيس أن أفكار إليوت لا تنطبق على اللغة العربية.إن المسألة في العربية أكثر تعقيداً ليس بسبب الدين بعامة أو بسبب القرآن بخاصة، كما يقول بعضهم، بل بسبب متطلبات الشعرية والإبداع في العربية. يقول أدونيس إن مشكلات اللغة العربية ليست متعلقة باللغة بحد ذاتها، بقدر ما هي مرتبطة ببنية الروح والعقل في الرؤيا الإبداعية بمعناها الشمولي.بمعنى آخر، ليست المشكلة أن اللغة العربية عاجزة ومتخلفة وميتة، المشكلة هي أنّ العقل والإبداع العربيين يعانيان من هذه الأمراض.إن اللجوء إلى اللغة المحكية البسيطة أو المبسطة لن يقود بالضرورة إلى تجاوز العجز والتخلف والموت، إن لجوءاً كهذا، هو في شكله الأفضل، نوع من سوء الفهم، يقول أدونيس إن اللغة المحكية في العربية هي لغة مستنفدة مسحوقة. إنها لغة ميتة تعكس الحياة العربية التي هي أيضاً حياة ميتة. إن المحكية لغة خالية من الفضول والتساؤل وتتعامل فقط مع الحاجات العملية. يرى أدونيس أن ما يجب فعله هو "تفجير البنية الشعرية التقليدية" في العربية، بدلاً من مجرد تبديل الثياب التي ترتديها.(سياسة الشعر ١٣٠ – ١٣٣).

يعالج أدونيس في كتابه فاتحة لنهايات القرن المشكلة نفسها.يقول إن استبدال العربية الكلاسيكية أو المكتوبة باللهجات المحكية لا يحل مشكلات الثقافة العربية.ثم يدحض آراء أولئك الذين يعتقدون أن استخدام المحكية سيغني الفكر العربي ويجعله متاحاً لجميع الطبقات والجماعات وهكذا تُردم الهوة بين الفنان والشعب، بين المبدع والقارئ.يرى أدونيس أن هذا الرأي تبسيطي ويعامل اللغة بوصفها وسيلة عملية للتوصيل بدلاً من وسيلة إبداعية. "في الشعر وفي الأدب إجمالاً لا يكفي أن نعرف اللغة، وإنما علينا أن نتقن أصولها وأسرارها".وهو إتقان سيحدث في النهاية هوة بين المبدع والآخرين، بين المبدع الذي يريد أن يحمل اللغة نبضه وهيامه وأسراره وأولئك

الذين يريدون اللغة أن تكون مفيدة مفصلة على قدرحاجاتهم واهتماماتهم. يضيف أدونيس أن اللغة ليست مفردات مجردة توجد بمعزل عنا.إنها بالأحرى، تعيش في أعماق البشر الخلاقين وتجري في دمائهم. بمعنى آخر إنها صورة الروح، وبما أن الروح المبدعة هي، بالضرورة، متفردة غريبة فإن الإنتاج الشعري بالضرورة فريد وغريب أيضاً ومختلف عن لغة البشر الآخرين.

يقول أدونيس إنه يوجد في لبنان شعراء يكتبون بلغة يسمونها دارجة إلا أنها أكثر صعوبة من اللغة الفصحى حتى عند عامة الناس. بالتالي لا تأتي الهوة بين الشاعر والقارئ من اللغة، بل من الفرق في مستويات الفهم والمعرفة والطاقة النفسية.ليست المشكلة في أننا نكتب ونتحدث بلغتين مختلفتين، كما يدّعي بعضهم، إنها، بالأحرى في أننا نكتب بروح تقليدية وبلغةٍ شبه ميتةٍ .مشكلتنا هي في انعدام الإبداع وضعف روح التجدد وانحطاط المستويات الثقافية العامة" بمعنى أخر نحن لا نكتب الآن باللغة العربية ،بل بالأحرى، نستخدم أسلوباً انحطاطياً ميتاً ترفضه طبيعة اللغة العربية نفسها، ويعود هذا، بين أسباب أخرى، إلى نظامنا التربوي وانتشار الوسائل السهلة للتسلية التي تبعد الإنسان عن الكتاب وعن اللغة والفكر والثقافة،كالسينما والتلفزيون والمجلات المصورة، يختتم أدونيس قائلاً: "إن مشكلتنا اللغوية لا تكمن في كون لغتنا بعيدة عنا أو صعبة، إنها بالأحرى تكمن في أننا نجهل لغتنا وأن أغلبية البشر لا تقرأ أو تكتب".

يرى أدونيس أن العلاقة بين اللغة والشاعر فردية وشخصية.يستطيع الشاعر العربي أن يرفض استخدام العربية الفصحى ويستطيع أن يتبنى اللغة المحكية دون انتظار قرار أو مرسوم أو إجماع على استخدام اللهجات المحكية. من ناحية أخرى، لا يمكن التخطيط لاختراع أو إماتة لغة، لأن نشور اللغة وموتها يخضعان لنواميس وأسباب تتجاوز قدرة الفرد وقناعاته مهما كانت صحيحة.يتحدى أدونيس أولئك الشعراء الذين ليسوا مقتنعين بالكتابة بالعربية الفصحى طالباً منهم أن يتخلوا عن الكتابة بها، أو يكتبوا بالمحكية أو ليصمتوا. يضيف أنه نفسه كان سيكتب بالمحكية لو اقتنع أنها أفضل من الفصحى: "فخير للإنسان الشاعر ألا يكتب شيئاً من أن يكتب قصيدة بلغة يؤمن بأنها تخونه... وتقتل طاقاته الإبداعية".

خاطب أدونيس أولئك الكتاب الذين يؤيدون استخدام المحكية العربية وفي مقدمتهم سعيد عقل طالباً منهم أن يتوقفوا عن إعلان معتقداتهم ومحاولة إقناعنا بها،

بينما يتابعون عملياً القيام بما يناقضها، طلب منهم أن يتشبهوا بواحدٍ من شاعرين عظيمين: رامبو الذي توقّف عن وصف الحياة بلغة ميتة أو محتضرة، أو دانتي الذي كتب بلغة الشعب الحيّة.تحداهم أيضاً في أن يقدموا في شعرهم المثال الذي يبرهن نظريتهم بشقيها: بطلان اللغة الفصحى وبطلان حرفها من جهة،وحيوية اللغة الدارجة وعظمة حرفها الجديد من جهة ثانية.(فاتحة ٦٠-٦٤).

إن وجهات نظر أدونيس في اللغة تراتبية، تضع اللغة الشعرية في مرتبة أعلى من مرتبة اللغة المحكية.إن الهوة بين اللغتين المحكية والشعرية هي أوسع في مجتمع متخلف حيث التعليم غير منتشر بشكل واسع. في حالة اللغة العربية، من الضروري إعادة إحياء اللغة واستكشاف إمكانياتها وتعليم الناس الذين يتحدثون بها.إن مهمة الشاعر، بالتالي ليست أن يستخدم اللغة المحكية أو أن يقرب لغة الشعر منها، بل أن يغني اللغة ويكشف جميع طاقاتها. يفهم من كلام أدونيس أن التراث المكتوب بالعربية غني ويحتاج إلى أن يتفهمه الشعراء ويستفيدوا منه. إن مهمة إغناء لغة الشعر في العربية هي أكثر إلحاحاً من مهمة تقريبها إلى اللغة المحكية، التي تعاني من التخلف السائد للثقافة. إن ما لا ينتبه إليه أدونيس هو أن الطبقات الدنيا – الناس العاديين– تجسّد في فولكلورها وطقوسها عبقرية اللغة وهذا غير قابل للترجمة إلى اللغة المكتوبة. إن التراث الشفهي في العربية غني جداً ويقدم للشعراء الكثير من الإلهام. يجب أن يستغلّه الشعراء الحديثون لجعل شعرهم أقرب إلى روح الشعب، كانت ألف ليلة وليلة، على سبيل المثال، مصدر إلهام للشعراء والكتاب الغربيين، ولكن الشعراء العرب،ظلوا حتى وقت متأخر،مترددين في الاستفادة منها لأنهم لم يعتبروها أدباً جيداً. حث إليوت الشاعر على أن يستفيد من تراث الشعب واعتبر أن الفن الرائع هو تصفية للفن الشعبي، لأن الفن كلّه يشبه وضعية الطقس ويستمد التغذية منه. رفض إليوت فن الطبقة الوسطى الذي اعتبره مزيفاً لأنه يقوم على أفكار مزيفة وعواطف مزيفة وحتى أحاسيس مزيّفة.(Review of Poems ٢٩٤ – ٢٩٥). تركزّت ثورته ضدّ الطبقة الوسطى الصناعية التي أفسدت برأيه ثقافة الشعب، ومثل أدونيس، اعتبر إليوت أن تأثيرات السينما والإعلام الجماهيري مؤذية للفن.(TCTC ٩٤).

إن الشاعر العربي الذي استفاد أكثر من غيره من وجهات نظر إليوت في الحاجة إلى تقريب اللغة الشعرية من اللغة المحكية، والذي استفاد من الفولكلور في شعره أكثر من الشعراء الآخرين هو الشاعر صلاح عبد الصبور(٤).أما الناقد العربي الذي

استفاد من آراء إليوت أكثر من غيره فهو محمد النويهي، الذي استند في كتابه قضية الشعر الجديد، إلى مقالة إليوت "موسيقا الشعر". زعم النويهي أن الشعر الجديد في العربية نشأ استجابة لحاجة تقريب الشعر من اللغة المحكية. إن أشكال الشعر التي نشأت في الأزمنة القديمة استجابت إلى الوضع اللغوي لزمنها، إلا أنها لم تعد تناسب التطورات في اللغة العربية المحكية المعاصرة.زعم النويهي أيضاً أن الشكل الجديد للشعر العربي المستند إلى التفعيلة سيتطور في النهاية إلى شكل إيقاعي يستند إلى النبرة بدلاً من طول التفعيلات. إن حجج النويهي وأمثلته هي مثال جيد على تأثير أفكار إليوت في نقاد وشعراء الشعر الحر العرب.

حقق أدونيس آراءه بالنسبة لإغناء اللغة العربية والاستفادة من جميع طاقاتها في شعره.إنه على الأرجح أعظم من أتقن استغلال طاقات اللغة بين الشعراء العرب الحديثين.لقد خلخل البنية التقليدية للغة الشعرية العربية وأدخل عدداً ضخماً من الابتكارات إليها(٥).إنه يستخدم في بعض قصائده لغة دارسة لينتج تأثيرات عاطفية.انظر مثلاً الأعمال الكاملة ٢٢٠ وكتاب القصائد ١٠٦ . يتفق أدونيس مع إليوت حول أسبقية وأهمية اللغة في الشعر وحول حاجة الشاعر لاستغلال وتوسيع جميع إمكانياتها .وكعادته يؤكد على التغيّر حين يناقش لغة الشعر.في تعريفه للشعر الجديد يشرح أنه "يطمح إلى تأسيس لغة التساؤل والتغير لأن الشاعر هو الذي يبدع أشياء العالم بطريقةٍ جديدة، في الشعر، تتجاوز الكلمات معناها المباشر وتكتسب معنى أوسع وأعمق.تصبح غنية بالإيحاءات بدلاً من تقديم المعاني والأفكار المحدودة.في الشعر، ليست الكلمات جاهزة، بل هي في حالة صيرورة، وتكتسب أبعاداً وعلاقات جديدة.إن الشعر الجديد، من هذا المنظور، هو "فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله". إنه ثورة على اللغة.إن الشعر الجديد هو نوع من السحر لأنه يجعل ما لا يمكن أن يدرك حالاً قابلاً للإدراك.(زمن الشعر ١٧). ويضيف أدونيس أن الشعر الجديد يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق. إنه رؤيا جديدة، وبنية تعبيرية جديدة تتوالدان في حركة إبداعية مستمرة.(زمن الشعر ٢٦٧) إن البحث عن لغة جديدة موضوع مستمر في شعر أدونيس:

من أين أجيء

وكيف أجدد للكلمات الجنس

وللغة الأحشاء

لتقول الأشياء؟ (كتاب القصائد ١٥)

يتّفق أدونيس مع إليوت في أن اللغة تعكس شخصية الشعب الذي يتحدث بها ووضعه الاجتماعي.ويقول متحدثاً عن وضع اللغة في لبنان،إن اللغة تسبق الثقافة، إنها توأم الطبيعة. توّحد اللغة الواحدة الشعب، أما تعدد اللغات فيجزئه إلى جماعات ويدمر فكره وثقافته ويغرّبه عن نفسه وطبيعته وأصوله الحية.يضيف أدونيس أن اللغة هي الإنسان وتعكس شخصية الذين يتحدثون بها. إن المبدع لا يبدع إلا في لغة واحدة.يشير أدونيس إلى قصائد إليوت في الفرنسية بوصفها تمارين. ويؤكد أن وحدة الشخصية الشعبية بمعناها العميق تتجسّد في وحدة اللغة.وبهذا المعنى، تحدد الثقافة الإنسان. إن اللبناني الذي يتمتع بثقافة فرنسية أو إنكليزية خالصة، ليس لبنانياً في فكره أوحياته أو تطلعاته والشعب المتعدد اللغات يمتلك شخصية موحدة، أو بالأحرى هو بلا شخصية، لا مكان له ولا دور. يختتم أدونيس بأن لبنان بلا ثقافة، لأن الثقافة السائدة في لبنان ليست لبنانية أو عربية أو فرنسية أو إنكليزية.(فاتحة ٤٤ – ٤٥).

مثل إليوت، يؤكد أدونيس على التوحيد بين الكلمة والشيء، اللغة والعالم في الشعر. (زمن الشعر ٢٨٨). إن الكلمة في الشعر ليست اصطلاحية، كما يقول، إنها بالأحرى صورة صوتية وحدسيّة.وتستند العلاقة بين الكلمة ومعناها إما على اقتران الصوت بالشيء وإما على اقترانه بالحدس.يضيف أدونيس أن العربية هي لغة شعرية في الدرجة الأولى وهذا يعني أنها شخصية.إنها تفلت من التعريفات المنطقية والمصطلحات وتصدر من أعماق الذات. في الشعر، تتخلّى الكلمات عن معانيها المعروفة وتكتسب غنى دلالياً وتختزن طاقات المعاني التي تقل أو تزداد وفق سياقها وعلاقاتها مع كلمات أخرى، ومع الحدس الشعري.(مقدمة ١٢٧–١٢٨).

إن الشعر واللغة، بالنسبة لكل من إليوت وأدونيس، هما أداتان مهمتان في سعي الإنسان للتكيف مع العالم. إن الشعر يبقي اللغة جديدة بإعادتها إلى حالتها العدنيّة وتقريبها من الأشياء والأحاسيس والعواطف والأفكار. في الشعر، تصبح اللغة أكثر أيقونيةً iconic وأكثر إيحاء، وأكثردقة، وأكثر غنى بالمعاني. يخلق الشعر العالم من جديد في اللغة ويبقيه دائماً جديداً. في البدء كان الشعر، يقول أدونيس: الشعر يسبق الفعل، إلا أن الشعر والفعل هما جناحا العالم.(فاتحة ٢٩). لا يستخدم الشعر اللغة

ليصف العالم أو ليعبّر عن عواطف الشاعر، بالأحرى إنه يغير العالم بواسطة اللغة، أو من خلال إعادة خلق اللغة باستمرار وتفجيرها وتوظيفها بطرق جديدة.إن إليوت أكثر صرامة من أدونيس في النظر إلى حدود كل من الشعر واللغة، بسبب حدود الكائن البشري،وأقل ثقة منه بقدرة الشعر على تغيير العالم من خلال اللغة،مع ذلك، آمن كلاهما بالتجربة التحريرية لكتابة الشعر واللعب بالكلمات بطريقةٍ سحرية واستغلال أبعادها الإستعارية والموسيقية.

موسيقا الشعر :

كرر إليوت في مقالته "موسيقا الشعر" رأيه في أن الشعر لا يجوز أن يظل بعيداً جداً عن لغة الحياة اليومية العادية التي نستخدمها ونسمعها."فسواء أكان الشعر قائماً على النبرة أو المقطع الصوتي أو بدون قافية، شكلانياً أو حراً، لا يستطيع أن يفقد صلته مع لغة التواصل البشري" .(OPP21) إن كل ثورة في الشعر خليقة بأن تكون عودة إلى الكلام الشائع لأن موسيقا الشعر يجب أن تكون موسيقا كامنة في الكلام الشائع في زمن الشاعر ومكانه وبالتالي يجب أن يشتق الشاعر لحنه وتوافق أنغامه من الأصوات التي يسمعها حوله.(OPP24)

يؤكد أيضاً أن "موسيقا الشعر" ليست شيئاً قائماً بمعزل عن المعنى،وإلا كان بالامكان كتابة شعر يمتلك جمالاً موسيقياً كبيراً دون معنى ، ولكن لم أعثر أبداً على شعر كهذا .(OPP21) ويقول إليوت إن موسيقا القصيدة قائمة على تناغم الأصوات وتناغم المعاني الثانوية للكلمات التي تؤلفها.إن هذين االتناغمين لا يمكن فصلهما الواحد عن الآخر.ويرى إليوت أن صوت قصيدة ما ومعناها هما تجريد مستقى من القصيدة كما وحتى الصور تساهم في الموسيقا لأن موسيقا الشعر تشمل جوانب القصيدة كلها.(OPP30)

أما بالنسبة لعلاقة الشعر مع الموسيقا فيرى إليوت أن "قصيدة، أو مقطعاً من قصيدة يمكن أن يحقق نفسه أولاً كإيقاع خاص قبل أن يصل إلى التعبير بالكلمات". ويمكن أن يولّد هذا الإيقاع الفكرة والصورة. إن الصفتين اللتين تهمان الشاعر في الموسيقا بشكلٍ خاص هما حسّ الإيقاع وحسّ التركيب.وتتضمن بعض التناظرات بين الموسيقا والشعرِ استخدام موضوعات متكرّرة وحركات مختلفة.

إن استخدام موضوعات متكرّرة أمر طبيعي للشعركما هو طبيعي

للموسيقا. في الشعر نرى ما يماثل تطور موضوع بواسطة مجموعات مختلفة من الأدوات الموسيقية، وما يماثل الحركات المختلفة لسيمفونية أو رباعيّة والترتيب الطباقي للمادة الموسيقية.(OPP 32).

مع ذلك، يصرّ إليوت على أن موسيقا الشعر لا تنفصل عن معاني الكلمات وتداعياتها. يقول أيضاً إن في القصائد التي يتماثل شكلها مع الشكل الموسيقي يبزغ المعنى الأعمق من مستوى أدنى". إن جزءاً من معناها "ينقل بشكل مباشر إلى الفكر كما ينقل جزء آخر بشكل غير مباشر بواسطة التأثير الموسيقي في الحساسية،غير أن هناك قصائد يكون فيها الاهتمام بالموسيقي ثانوياً دون أن يعني ذلك إهمال بنيتها.ومثل هذه القصائد تتبع نظاماً من القيم الفنية مختلفاً عما نتوقّع أن يحدّد من خلالها بنية الشعر".(OPP 278-277).

ليست موسيقا الشعر نغمية فحسب ٢٢١،فليس النغم إلا عنصراً واحداً في موسيقا الكلمات.وثمة مكان أيضاً حتّى للتنافر والنشاز. في القصيدة، أياً كان طولها يجب أن يكون هناك انتقالات بين مقاطع توترها أكبر أو أصغر، لتقديم إيقاع عاطفة متذبذبة ضروري لبنية القصيدة الموسيقية العام". هذا يعني أن بعض مقاطع القصيدة تكون نثرية في إطار العلاقة مع المستوى الذي تعمل به القصيدة كلها.لا يستطيع أي شاعر،بالتالي،أن يكتب قصيدة طويلة قبل أن يتقن النثر.

إن القصيدة لا تصنع فقط من "كلمات جميلة". يوضّح إليوت :

أشك، من حيث الصوت وحده،فيما إذا كانت أية كلمة أكثر أو أقل جمالاً من غيرها – داخل لغتها الخاصّة. إن الكلمات البشعة هي الكلمات التي لاتتلاءم مع الكلمات المجاورة لها.(OPP 25).

إن موسيقا كلمة تنشأ أولاً من علاقتها مع الكلمات التي تسبقها وتتبعها وبشكل غير محدد من علاقتها مع بقية سياقها".

تتصل أيضاً بمعناها المباشر في ذلك السياق بالاتصال مع جميع المعاني الأخرى التي كانت لها في سياقات أخرى، إضافة إلى قدرتها على خلق تداعيات كثيرة أو قليلة. لا يمكن أن تؤلف القصيدة فقط من كلمات غنية بالدلالة وعلى الشاعر أن يوزع الكلمات الأغنى بالدلالة بين الكلمات الأفقر في مواضعها الصحيحة. وفي لحظات معيّنة فقط يمكن أن يجعل الكلمة تلمع بالتاريخ الكلي للغة وحضارة ما.(OPP25)

يؤكد إليوت أن موسيقا الشعر ليست قضية بيت بعد آخر، بل مسألة تتعلق بالقصيدة كلّها، فهويعرّف الإيقاع بأنه "خطة تنظيم الفكر والشعور والمفردات، أي الطريقة التي تجتمع فيها هذه العناصر معاً". إنه، كما يقول، مسألة شخصية وليس شكلاً شعرياً.

وفي سياق حديثه عن الإيقاع في شعر ماريان مور يؤكد إليوت أنه يعتمد جزئياً على التغيرات – التحولات من صورة إلى أخرى، بحيث أن الصورة الثانية تتخذ مكانها أن تتلاشى الأولى تماماً، ويعتمد أيضاً على المهارة في تبديل المفردات من صورة إلى أخرى. (Review of Poems 535). إن الإيقاع وتخيّر الألفاظ لا ينفصلان في الشعر،وهما ينتجان تأثيرهما معاً ويتضمن كلاهما الآخر ويحدده.يقول:

إن الانطباع الفوري الجيد بخصوص الإيقاع والمفردات هو الذي يجعلنا نميل إلى قبول قصيدة ما ويشجعنا على الانتباه إليها أكثر وعلى اكتشاف أسباب أخرى للتعلق بها. (OPP 91)

كانت مسألة الشعر الحر الناشئة عن الرمزية الفرنسية محورية بالنسبة لحركة الشعر الجديد الأنكلو- أمريكية. يقدم غلن هيوز Glen Hughes في كتابه التصويرية والتصويريون صورة جيدة عن الجدل والمناقشات المتعلقة بهذه المسألة والتي تشبه تلك المتعلقة بحركة الشعر الحر في العربية(٣٤-٨٢) . لم يدعم إليوت المجددين الذين أساؤوا استخدام الحرية التي قدمها الشكل الحر.يقول:

لا يوجد شعر حرّ للإنسان الذي يريد أن يقوم بعمل جيد. لا أحد يعرف أكثر مني أن كمية كبيرة من النثر الرديء كُتبت تحت اسم الشعر الحرّ، لا يرحّب بالشعر الحرّ بوصفه تحرّراً من الشكل إلا الشاعر الرديء.(OPP 31).

أوضح إليوت أن الشعر الحرّ "كان ثورة ضد الشكل الميت وتحضيراً لشكل جديد أو لتجديد القديم، كان إصراراً على الوحدة الداخلية الفريدة لكلّ قصيدة،بدل الوحدة الخارجية التي هي نموذجية".(OPP 31).إلا أن مقالة إليوت الأولى عن الشعر الحرّ التي كتبها في ١٩١٧ ، بعنوان "تأملات في الشعر الحرّ"،توحي أنه لا يوجد مدرسة يمكن أن تُدعى الشعر الحرّ. ويرى فيها إليوت أن سبب الضجة التي أحاطت بالشعر الحرّ عائدة إلى المقاومة التي لقيها هذا الشكل من التقليديين وردة الفعل القوية لأولئك الذين

تبنوّه.ويرأيه "تُقابل الجدّة بالإهمال، والإهمال يستدعي الهجوم والهجوم يتطلّب نظرية". ويعود هذا الوضع إلى غياب تقليد حيّ وإلى الحالة البليدة للمجتمع حيث "التراث يرتد دائماً إلى الخرافة وحيث الدافع العنيف للجدّة مطلوب".يضيف إليوت إن الشعر الحرّ صرخة من أجل الحرية، ولا توجد حرية في الفن.(TCTC 185). قلّل من أهمية الوزن في الشعر لأن "أي بيت شعري يمكن أن يقسم إلى وحدات إيقاعية ونبرات". بالتالي لا يقول لنا التقطيع شيئاً يُذكر، و لا يمكن الافادة كثيراً من نسق واضح للنظم مثل نسق سوينبرن ".Swinburne أتقن سوينبرن تقنيته، وهذا أمرٌ شديد الأهمية، إلا أنه لم يتقنها إلى درجة تمكنه من التصرف بها، وهو الأمر الأهم". استناداً إلى إليوت، إن الشعر الأكثر أهمية الذي كتب بالإنكليزية:

أُنجز إمّا بتبني شكل بسيط مثل iambic pentameter والتحرر منه باستمرار، أو دون تبنّي أي شكلٍ على الإطلاق والاقتراب باستمرار من شكلٍ بسيطٍ جداً. إن ذلك التغاير بين الثبات والتدفق، ذلك التجنب للرتابة،الذي لا يتم إدراكه والذي هو حياة الشعر نفسها.(TCTC 185)

نصح إليوت بالأمر التالي بخصوص البحر: "يجب أن يظل شبح بحرٍ بسيطٍ مستتراً حتى في الشعر الأكثر حرية.و يمكن الاستغناء عن القافية إلا أنها يجب أن تُعوّض من خلال اختيار الكلمات، وبنية الجملة. إن التحرر من القافية هو في الحقيقة تحرير القافية. حين تُحرّر القافية من مهمتها الضبطية exacting في دعم شعر أعرج lame، يمكن أن تُطبّق بتأثيرٍ أكبر حيث تكون الحاجة إليها أكبر". يختتم إليوت مقالته حول الشعر الحر بما يلي:

أما بخصوص الشعر الحرّ فنستنتج أنه لا يعرّف بغياب النموذج المتبع أو غياب القافة، لأن أنواعاً أخرى من الشعر تتمتع بهاتين الصفتين، وأنه لا يُعرّف بعدمِ وجود الوزن، لأنه حتى الشعر الأسوأ يمكن أن يُقطّع، ونستنتج أخيراً أن التفريق بين الشعر المحافظ والشعر الحرّ لا وجود له لأنه يوجد فقط شعر جيد، وشعر رديء وفوضى.(TCTC 187-189)

أما بخصوص الفرق بين الشعر والنثر،فقد أكدّ إليوت أن هناك إيقاع شعر وإيقاع نثر. في مقدمة ترجمته لقصيدة سان جون بيرس "آناباز"، أوضح "أن كاتباً يستخدم مثل السيد بيرس أساليب شعرية معيّنة حصراً، يكون أحياناً قادراً على كتابة شعر بما

يسمّى نثراً، ويستطيع كاتب آخر، من خلال عكس العملية، أن يكتب نثراً عظيماً بالشعر".أكّد إليوت أن قصيدة "أناباز" هي شعر لأن تعاقباتها ومنطق صورها شعرية وليس نثرية، وبالتالي إن النبرة الإنشادية، نسق الشدّات والوقفات الموضّح جزئياً بعلامات الترقيم والموضعة، هو خاص بالشعر وليس النثر. تعترض صعوبتان تعريف "النثر" و"الشعر"، استناداً إلى إليوت.الأولى هي "أننا نملك ثلاثة مصطلحات حيث نحتاج إلى أربعة: عندنا مصطلح النظم والشعر في جانب ومصطلح النثر في جانب آخر". الصعوبة الأخرى التي تنبع من الأولى هي أن " لفظة الشعر مصطلح تقييمي يميز بين الشعر الجيد والشعر الرديء، إلا أننا لا نملك كلمة واحدة لتمييز النثر الرديء عن النثر الجيد"(Introduction to Anabasis 11).

اقترح أدونيس الذي ترجم بيرس أيضاً والذي يبدو أنه قرأ مقدمة إليوت "لأناباز". الصيغ الأربع التالية لحلّ صعوبتي إليوت في التفريق بين الشعر والنثر وفي تعريفهما. قال إنه،من وجهة نظر كمية هناك أسلوبان في التعبير الأدبي: الوزن والنثر، إلا أن هناك أربع طرق من وجهة نظر نوعية.

١ - التعبير نثرياً بالنثر.

٢ - التعبير نثرياً بالوزن.

٣ - التعبير شعرياً بالنثر.

٤ - التعبير شعرياً بالوزن.(سياسة الشعر ٢٢-٢٣).

اقترح رومان ياكبسون **Roman Jakbson** نظرية لتعريف الوظيفة الشعرية للغة. إن الاستخدام الجمالي أو الشعري للغة، كما يرى ياكبسون، معني قبل كل شيء بلفت الانتباه إلى الأنساق الصوتية والمفردات والتركيب وليس معنياً بمدلولات الكلمات.

إن اللغة الشعرية تقوض بشكلٍ منظّم الحس بأي اتصال "طبيعي" أو "شفاف" بين الدال والمدلول، الإشارة والشيء،... إنها تشير إلى ذاتها وتتحدث عن ذاتها.وقد تبنّى الشكلانيون الروس والبنيويون وجهة نظر مشابهة في اللغة الشعرية. وتساعد وجهة النظر هذه في توحيد الشكل والمحتوى وفي تقديم العمل ليس كحامل لرسالة بل ككل جوهري متولد ذاتياً، منظم ذاتياً وناظر لذاته دون حاجة إلى مرجع خارج حدوده ليؤكد طبيعته، إنه باختصار،وبكلمات بياجية، بنية.(Hawkes ٦٨ - ٧٨). يتّفق كل من إليوت وأدونيس مع مفهوم البنيويين والشكلانيين بأن اللغة الشعرية تشير أكثر إلى ذاتها. إلا

أن مفهوميهما في وحدة الشكل والمحتوى لا يتضمّنان فصل الإشارة والشيء، اللغة والعالم،، بل إعادة دمجهما، ومثل إليوت، لا يفصل أدونيس المعنى والمرجع والدلالة عن الصوت والنسق أو الشكل في اللغة الشعرية. يشير شعرهما إلى نفسه وإلى واقع خارجي، إنه متواشج جداً مع سياقه.

استفاد أدونيس من تمييز دي سوسير De Saussure بين اللسان langue (المنظومة المعجمية الرمزية التي تتيح التعبير والتواصل) والكلام parole (الاستخدام الشخصي الحر المتميز للسان)، وذلك في مناقشة موسيقا الشعر. يعتقد أدونيس أن لكل شاعر كلامه الخاص أو لغته الشعرية وشكله الذي يستند إلى نظام اللغة العربية إلا أنه يمتلك أيضاً خصائصه المميزة. ولكي يكون مبدعاً، يجب أن يكون كلام كل شاعر بداية جديدة كما يرى أدونيس. "بمثابة وليد جديد يخرج من رحم اللسان ومثل هذا الكلام الناشئ والمنشئ معاً يشوش الكلام السائد ويزلزل سلطته الإيديولوجية". إنه يلغي وحدة السطح للكلام الموروث السائد من أجل أن "يرسي وحدة العمق -وحدة التنوع والاختلاف والتمايز".ومن هذا المنظور، يضيف أدونيس، تصبح مسألة الوزن/ القافية مسألة كلامية parole لا لسانية langue بالتالي، من الصحيح القول أن بإمكان اللسان العربي أن يتجسّد شعرياً في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية، أو إلى جانبها"وهذا مما يوسع في الممارسة، حدود الشعر في اللسان العربي، وحدود الحساسية الشعرية وحدود الشعرية".

استفاد أدونيس مثل كثيرٍ من الشعراء، والنقاد العرب الآخرين من مقالة إليوت حول موسيقا الشعر التي ترجمت إلى العربية في أواسط الخمسينات.فهو يؤكد مثل إليوت أنه ما من كلمة هي شعرية بذاتها أكثر من غيرها، إلا أنه يؤكّد أكثر من إليوت على وجهة النظر القائلة أن الكلمات في الشعر تكتسب معاني أوسع وأعمق.(مقدمة ١٢٧).

يرى أدونيس كإليوت، أن الوزن ليس معياراً رئيسياً للشعر، إنه معيار النظم لا الشعر. يقول أدونيس إن شكل الشعر ليس مجرد وزن،إنه بالأحرى نوع من البناء (مصطلح إليوت في مقارنته بين الشعر والموسيقا). إنه أيضاً إيقاع داخلي (أيضاً المصطلح لإليوت)، لا ينبثق من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل من تناغم داخلي حركي." وراء التناغم الشكلي الحسابي،تناغم حركي داخلي ، هو سرّ الموسيقا في الشعر".(زمن الشعر ١٤).

يرفض أدونيس أيضاً الوزن والإيقاع المحددين مسبقاً في الشعر، ومثل إليوت، لا يرى في شكل الشعر الحرَ غاية بحد ذاتها أو شكلاً مسبقاً يحل مكان بحور الخليل، إنما يراه إنجازاً ثانوياً في سياق الحداثة ككل.يقول إن الحداثة "انقلاب شامل ليس وجود التفعيلة فيه، بهذا النسق أو ذاك، أو عدم وجودها، إلا أمراً ثانوياً جداً.(سياسة الشعر ١٧٦).

يناقش أدونيس إنجازاته الخاصّة من ناحية الشكل الموسيقي للشعر العربي الجديد الذي يتجاوز شكل التفعيلة. يقول إنه قارن بين النظرية الشعرية العربية والنظرية الغربية واستنتج أن اللغة العربية غنية موسيقا ومفردات، إلا أنها فقيرة في التشكيل. وجد أيضاً أن اللغات الغربية غنية بالتشكيل. ونتيجة لهذا الاكتشاف، قرّر أدونيس أن يطور الشعرية العربية من ناحية التشكيل. وقد أدخل مفهومات عديدة إلى الشعرية العربية، الأول هو مفهوم "قصيدة النثر" في ١٩٦٠، في دراسته لهذا الموضوع (في قصيدة النثر ٧٥-٨٣). ورغم أن هذا الشكل هوجم بمرارة من منظور قومي سياسي، فهو في الوقت الحاضر، الشكل التعبيرى الغالب خصوصاً لدى الشعراء الشبان الذين يرونه زياً مميزاً للدخول في الحداثة الشعرية العربية.

المفهوم الثاني الذي أدخله أدونيس هو "القصيدة الشبكية المركبة" والتي هي "نص مزيج،تتآلف فيه الوزنية على تنوعها مع النثرية على تنوعها. ولقد أنجز أدونيس هذا الشكل في عدد من قصائده (٦)، كما أنجزه إليوت في قصيدة "الأرض الخراب" والتي هي مبنية، نوعاً ما كسيمفونية،تراوح بين مقاطع صاخبة وأخرى هادئة. المفهوم الثالث هو رفض الشكل المسبق بحيث تأخذ كل قصيدة شكلها الخاص.(سياسة الشعر ٧٢-٧٤).

خلاصة القول أن كلاً من إليوت وأدونيس أيّد تحرير الشكل الشعري من القوالب الجاهزة للوزن والقافية وعثر كل منهما على بديل لتلك القوالب في إيقاع داخلي مبني على علاقات الأصوات والمعاني والصور التي تخلق بنية موسيقية فريدة في كل قصيدة. وبالنسبة لكل من إليوت وأدونيس لا تعني حرية الشكل الموسيقي في الشعر الفوضى واللاشكل.الحرية بالنسبة لإليوت تعني تخلياً عن الشكل تتبعه عودة إليه وتناوباً بين مقاطع موسيقية صافية وأخرى هادئة في القصيدة نفسها.أما وجهة نظر أدونيس فتقوم على جدلية الهدم والبناء. يهدم الشاعر الأشكال والقوانين القائمة سواءً أكانت قديمة أم جديدة، إلا أنه يبتكر أشكالاً وقوانين بديلة، لأنه،كما يقول أدونيس،من

خصائص الشعر هي "أن يعرض ذاته في شكلٍ ما،أن ينظم العالم فيما يعبّر عنه".(مقدمة ١١٦). تدعو وجهتا النظر إلى تعدد الأشكال الشعرية المبنية على استغلال جميع الطاقات الموسيقية للغة. جوهرياً هذا هو المعنى الحقيقي للشعر الحرّ . إن نزاع إليوت مع الشعراء الذين تبنوا الشعر الحر في الإنكليزية وأساؤوا استخدامه ونزاع أدونيس مع الشعراء العرب، مثل نازك الملائكة، الذين حاولوا أن يستنبطوا قوانين صارمة للشعر الحرّ(٧)، ينبعان من الاعتقاد بأن اللاشكلية والأشكال الصارمة معاً مؤذيان للشعر. البديل هو تعدّد الأشكال داخل قواعد عامة لموسيقا الشعر والشكل.

ويتجلى الفرق الرئيسي بين وجهتي نظر إليوت وأدونيس ،في موسيقا الشعر، في أن أدونيس لم يؤكد على العلاقة بين موسيقا الشعر واللغة المحكية. دافع أدونيس أيضاً عن قصيدة النثر ومارس كتابتها في حين لم يكتب إليوت هذا النوع من الشعر.على أية حال، تندرج قصيدة النثر التي كتبها أدونيس وشعراء عرب آخرون داخل تعدد الأشكال الشعرية الموضحة في نظريتي كل من إليوت وأدونيس. إن أدوات مثل التناسق الصوتي والقافية الداخلية، والتماثل، والتكرار التي تُستغل لتنتج تأثيرات موسيقية في قصيدة النثر هي أيضاً صفات مميّزة للشعر الحرّ. وكما يشرح إليوت يمكن أن يقّطع أي بيت من الشعر أو النثر بطريقة أو أخرى. تحلّ الجملة الموسيقية مكان البيت في كل من الشعر الحر وما يدعى بقصيدة النثر،الحديث بالتالي عن قصيدة النثر كشكل منفصل يتطلّب بعض التسويغ الذي لم يقدمه أي ناقد تعامل مع هذا الموضوع. إنّ كمال خير بك الذي ناقش بالتفصيل الإنجازات الشكلية لشعراء حركة الشعر الجديد في العربية، لم يتطرق لشكل قصيدة النثر،أما منح خوري فيبرر قصيدة النثر من خلال الكلام عن تأثيرها السحري، وهذا شيء يصحّ في الشعر كلّه، ولا يفسر الشكل المميّز لقصيدة النثر.(Prose Poetry١٢٧-١٤٩). ويتجنب س. موريه S.Moreh كذلك مناقشة شكل قصيدة النثر.(٢٨٩-٣١١). أما مقالة أدونيس عن قصيدة النثر التي ذكرتها سابقاً والمستندة إلى دراسة سوزان برنار: "قصيدة النثر من بودلير إلى اليوم"، فلا تقول شيئاً عن شكل قصيدة النثر لا ينطبق على أشكال حرة أخرى من الشعر الحديث.

أما أنسي الحاج في مقدمته لديوانه «لن»، فيعتمد أيضاً على كتاب "برنار"، إلا أنه لا يقنعنا أن الصفات التي ينسبها إلى قصيدة النثر كالجمال والتوهج والتلقائية واللا هدف هي كافية لجعل قصيدة النثر شيئاً منفصلاً عن الشعر الحرّ.إن قصيدة

النثر،بنظري،هي أحد أشكال الشعر الحر أو أحد تجليات الكلام وإن محاولة تعريفها بصرامة تحدّ من حرية الشاعر في اكتشاف شكل جديد في كل قصيدة يكتبها.

الصور الشعرية:

يعلّق إليوت متحدثاً عن إليوت قائلاً: "من النادر أن يكون لديه صورة تتمتع بالحد الأعلى من التركيز، صورة تمزج الدقيق والملموس مع نوع من الإيحاء اللانهائي.(Isolated Superiority 6). هذه الملاحظة هي المفتاح لوجهة نظر إليوت في الصورة الشعرية. يجب أن تكون الصورة دقيقة، ملموسة وعالية التركيز ويجب أن تكون في الوقت نفسه شديدة الإيحاء. إن الأدب الخالد بالنسبة لإليوت، هو دائماً عرض: "إما عرض للفكر أو عرض للشعور من خلال الكتابة عن أحداث مرتبطة بالفعل البشري أو الأشياء في العالم الخارجي".(S W 64-65). يعني هذا، كما يرى إليوت، أن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة بشكلٍ فني هي العثور على "معادل موضوعي" أو "مجموعة من الأشياء"،أو موقف،أو سلسلة من الحوادث تكون بمثابة صيغة تلك العاطفة الخاصّة، بحيث أنه حين تُعطى الحقائق الخارجية التي يجب أن تؤدي إلى تجربة حسيّة، فإن تلك العاطفة تُثار فوراً".(S W 100). ويرتبط هذا الأمر بمفهوم إليوت عن التجربة الفورية التي توّحد الشيء والعاطفة، والفكر، إلا أن السؤال يطرح إذا كانت الحوادث أو الأشياء التي يختارها الشاعر ليعبّر عن عاطفته ستولّد العاطفة نفسها في كل قارئ.(Steiner 25).

أعجب إليوت بشعر دانتي لأنه يحقق ما لا يدرك في صور بصرية ويؤسس علاقات بين جمال الأنواع الأكثر تنافراً.وجد أن طريقة دانتي المجازية مفيدة جداً لكتابة الشعر،لأنها تُبسط المفردات وتجعل الصور واضحة ودقيقة.(S E 250-288).وقد وجد إليوت،مقارناً بين طريقة دانتي وطريقة تينيسون في العرض، أن طريقة دانتي أعظم لأنها تضع أمامنا أناساً حقيقيين يتحدثون وتقدم لنا أحداثاً حقيقية أثناء حدوثها.(S E 289). إن طريقة دانتي قادرة أيضاً على التعبير عن تجربة بعيدة جداً عن المألوف بصور ملموسة.(S E 227).

ناقش إليوت استخدام الشعراء الميتافيزيائيين للصور ووجد أن صورهم تستند أحياناً إلى تفصيل (بعكس التكثيف) أداة تشبيه إلى أبعد مرحلة تستطيع براعة الشاعر التوصل إليها.والمثال على صورة كهذه هو مقارنة كاولي Cowley العالم بلوح

شطرنج ومقارنة دونّ لعاشقين بزوج من البوصلات.ويختتم إليوت قائلاً: "من الصعب العثور على طريقة استخدام دقيق للاستعارة،أوللتشبيه أو لأي مجاز آخر تشمل جميع الشعراء الميتافيزيائيين ويمكن اعتمادها كعنصر أسلوبي لتصنيف أولئك الشعراء كجماعة".ويضيف إن بعض صورهم تستند إلى "تطور مبني على تداعٍ سريع للفكر يتطلب سرعة خاطر من قبل القارئ".وهذا النوع من الصور معاكس للنوع السابق.(S E 242).يجد إليوت أن إحدى خصائص الشعر هي توحيد مادة متنافرة بواسطة ذهن الشاعر.(S E 243). يستخدم إليوت هنا مصطلح الذهن لا الخيال ربما ليباعد بينه وبين الرومانطيقيين. يناقش إليوت نظرية كولردج في الخيال ويرفض تفريقه بين الخيال والخيال الثانوي، ويشرح أن هناك ذاكرة في الخيال كما في الخيال الثانوي، ومن أجل أن تفرّق بين الخيال والخيال الثانوي على طريقة كولردج "يجب أن تعرّف الفرق بين الذاكرة في الخيال والذاكرة في الخيال الثانوي، وليس كافياً أن تقول إن الخيال يحلّ وينشر ويبدّد الذكريات من أجل أن يعيد خلقها بينما الخيال الثانوي يتعامل مع الثوابت والمحدودات". يضيف إليوت قائلاً إن ذلك التمييز لا يعطيك بالضرورة خيالاً وخيالاً ثانوياً متميزين، بل درجات من النجاح التخيلي فقط.يقدم إليوت أمثلة حول كيفية تخزين الذاكرة للمادة التي يختارها الذهن آلياً أثناء قراءة الشاعر "من صحف الصور والروايات المبتذلة وأيضاً من الكتب الجادة وبشكل أقل من أعمال ذات طبيعة مجردة، رغم أن حتى هذه يمكن أن تكون غذاء لبعض الأذهان الشعرية".(U P U C 78-79).

ويرى إليوت أن حجة كولردج في التفريق بين الخيال والخيال الثانوي صعبة الفهم. يقول: "إن ذهني غليظ وحسي جداً بحيث لا يتقبل أي تفكير غامض.(U P U C 77).يختلف إليوت،في هذا الصدد، عن أدونيس الذي ينسب إلى الخيال قوى فائقة للطبيعة.

يتضّح من آراء إليوت في صور دانتي وشكسبير الشعرية أنه لا يفضّل الاستعارة على القصة الرمزية ..(Allegory) يؤكد أن القصة الرمزية تضمن البساطة والفهم وتقدم صوراً بصرية واضحة.إنها عادة ذهنية،تستطيع،حين ترتفع إلى نقطة العبقرية، أن تصنع شاعراً عظيماً إضافة إلى متصوف أو قديس عظيم. إن الصور في قصص دانتي الرمزية تستند إلى رؤى شاهدها البشر في عصره. "كانت تلك عادة سيكولوجية نسينا ممارستها إلا أنها جيدة كأي عادة من عاداتنا. لا نملك الآن شيئاً سوى الأحلام ولقد نسينا أن رؤية الرؤى... كانت في يوم من الأيام نوعاً من الحلم أكثر أهمية ومتعة

وتنظيماً". (فكرة إليوت هذه تفسر رأي أدونيس في رؤى جبران،وتوضح مقاربته الأكثر علمية للظواهر الفائقة للطبيعة).

يستخدم دانتي استعارات قليلة جداً ولكن بما أن قصيدة دانتي كلها هي استعارة واحدة شاملة فلا يكاد يوجد مكان للاستعارة في تفاصيلها".ويجد إليوت مقارناً تشبيهات دانتي بتشبيهات شكسبير أن الأولى تفسيرية والثانية توسيعية أكثر مما هي عالية التركيز. إن هدف تشبيه شكسبير هو أن يضيف إلى ما تشاهده إما على المسرح أو في خيالك، إنه أكثر امتناعاً على الفهم ولا يؤدي معناه لمن يفتقر إلى معرفة وثيقة باللغة الإنكليزية".(S E 206-204) يعلّمنا جحيم دانتي أن الشعر الأعظم يمكن أن يكتب باختصار شديد في الكلمات وببساطة بالغة في استخدام الاستعارة والتشبيه والجمال الكلامي والرشاقة".(S E 213).

يشرح إليوت الأسباب الكامنة وراء تعقيد الشعر الحديث قائلاً:

أرى أن الشعراء في حضارتنا المعاصرة، يجب أن ينشدوا الصعوبة.تشهد حضارتنا تنوعاً وتعقيداً كبيرين وهذا التنوع والتعقيد،عندما يقعان على حساسية مصفاة،لا بد أن يؤديا إلى نتائج متنوعة ومعقدة. يجب أن يصبح الشاعر أكثر شمولية، أكثر إيحاءً وبعداً عن المباشرة من أجل أن يجبر اللغة على أن يخلخلها إذا اقتضى الأمر لتعبر عن معناه.(S E 248).

تقدم الطريقة الأسطورية للشاعر الحديث وسيلة للتعامل مع تعقيد الحضارة الحديثة. سمّى إليوت مناقشاً رواية يوليسيس لجيمس جويس في ١٩٢٣ الطريقة التي اعتمدها جويس بالطريقة الأسطورية،وحثّ الكتاب الآخرين على اتباع خطى جويس في استخدام تلك الطريقة التي ترتّب "توازياً مستمراً بين المعاصرة والقدم.إنها كما يقول، طريقة للسيطرة، للترتيب، لمنح شكلٍ ومعنى للبانوراما الضخمة من العبث والفوضى التي تميز التاريخ المعاصر. إن الطريقة الأسطورية،استناداً إلى إليوت، حلّت مكان الطريقة السردية، إنها خطوة نحو جعل العالم الحديث قابلاً للتجسد في الفن.(SP 177-178) في دفاعه عن طريقة جويس في يوليسيس كان إليوت يدافع بشكل غير مباشر عن طريقته المتبعة في "الأرض الخراب" التي نشرها في الوقت نفسه الذي نشرت فيه رواية يوليسيس. قال إليوت في المقالة نفسها، إن ييتس كان الشاعر المعاصر الأول

الذي وعى الحاجة إلى الطريقة الأسطورية.

يعود الاهتمام بالأسطورة كأداة شعرية إلى الشعراء والفلاسفة الرومانطيقيين في ألمانيا الذين كانوا أول من تبنوا الأسطورة وجعلوها صنو الواقع مثلما جعلوا الشعر صنو الحقيقة.(Vickery 110). ومنذ ١٨٧١، توسّع الاهتمام الرومانسي بالأسطورة وتقوى وتجدّد وزوِّد بأساس تجريبي صلب من خلال أدلة استعيرت من علم النفس والأنثروبولوجيا وخاصة من التنظير حول الذهن البدائي،كما يُسمى..(Myth،Vickery ،125) واستناداً إلى فيليب ويلرايت،يعد المفهوم ما بعد الرومانسي أو الحداثي في الأسطورة المتطور والمكتمل محاولة لاستعادة أسر البراءة المفقودة للموقف الأسطوري - الشعري البدائي من خلال تجاوز الأشكال اللغوية المنطقية السردية المستخدمة في الأسطورة الرومانسية. إن الأسطورة البدائية، برأي ويلرايت "هي المفتاح لألغاز وغوامض كثير من الفن الحديث، ربما للجوانب الأكثر أصالة في الفن الحديث كلّه.(٩٦).

أثّر كتاب الغصن الذهبي لجيمس فريزر في تبّني إليوت الطريقة الأسطورية. قال إليوت في تعليقه على كتاب فريزر إنه "مدّ وعي الذهن البشري نحو هوّة زمنية مظلمة ومتخلفة لم تستكشف بعد". وتنبأ بأن إنجاز فريزر وبعض الأنثروبولوجيين الآخرين سيترك تأثيراً عميقاً في أدب المستقبل .(Vickery,Myth,131.

وفي ملاحظاته حول "الأرض الخراب" ذكر إليوت أن كتاب فريزر أثّر على جيله تأثيراً عميقاً. ولقد كتبت جيسي وتسون كتابها من الطقس إلى الرومانس مستوحية من كتاب فريزر،وأشار إليوت إلى هذا الكتاب في ملاحظاته. واستناداً إلى جون فيكيري يقف كتاب الغصن الذهبي خلف معظم الاهتمام الأدبي الحديث بالأسطورة والطقس، وهو يلخص كثيراً من خطوط الفكر والشعور في القرن التاسع عشر.يرينا فريزر بطريقةٍ غير ظاهرة في أكثر مفكري زمانه قوة ومثابرة، "المزاج العلمي التاريخي الارتقائي والعقلاني يتعاون مع الدوافع البشرية اللاعقلانية الروحية الخيالية الصانعة للأسطورة ويعارضها أيضاً.(Vickery,The Literary 73-74). ويضيف فيكيري أن كتاب فريزر يزاوج بين المفهومات المتناقضة على المستويات الإخصابية و الجنسية والسيكولوجية والاجتماعية والحضارية على حد سواء ويرى الخصب والقحط يتعاقبان في إيقاع كوني انقباضي systolicو انبساطي -diastolic.(Vickery,The Liter ary,73 74.) وهو التعاقب الذي وظفه إليوت فنياً في قصيدة "الأرض الخراب".

إن طريقة إليوت الأسطورية هي التي جذبت الشعراء العرب أكثر من أي شيء آخر. ترجم جبرا إبراهيم جبرا الجزء الخاص بأسطورة أدونيس في كتاب الغصن الذهبي في ١٩٥٤ . وقد وظّف عدد من الشعراء ومن ضمنهم أدونيس أسطورة الخصب في قصائدهم إما لأنهم صادفوها في قصيدة إليوت أو بسبب وعي جديد بتاريخهم القديم، وكما نوهت في فصل سابق حثّ سعادة مؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي الشعراء على توظيف الأساطير السورية القديمة في شعرهم(٨)، ولقد سمّى جبرا إبراهيم جبرا الشعراء الذين استخدموا أسطورة أدونيس أو تموز في شعرهم "الشعراء التموزيين". تظهر هذه التسمية في مقالة لجبرا حول ديوان الخال «البئر المهجورة». يقول جبرا إن كتاب الخال يرسم صورة للقحط السائد على المستويين الاجتماعي والفردي.ولقد شارك الخال والشعراء التموزيون الآخرون وبينهم أدونيس في مسح صحراء حيواتهم والحياة التي حولهم بأساليب متشابهة باحثين عن الماء وعن حياة جديدة. إن العودة إلى البحر (الحضارة المتوسطية) هي الخلاص من رماد "الصحراء"بالنسبة لهم .(الحرية والطوفان ٣٠-٤٣).

إن الشاعر العربي الذي استخدم بنجاح الأسطورة كإطار لقصيدة طويلة بأكملها هو خليل حاوي في مجموعته بيادر الجوع. واستخدم معظم الشعراء الآخرين الذين وظّفوا الأسطورة في شعرهم أبطالاً أسطوريين كرموز.وكان أدونيس واحداً من هؤلاء. ويعتبر كتاب أسعد رزوق الذي ذكر في فصل سابق إحدى المعالجات الأكثر جديّة لطريقة أدونيس الأسطورية وللأوجه التي استفاد بها هو وشعراء تموزيون آخرون من إليوت.يشير أدونيس نفسه إلى الطريقة الأسطورية كوسيلة لجأ إليها من أجل العودة إلى الحقائق الخالدة الغنية للتاريخ البشري والنفس الإنسانية. (الشعرية العربية، ١٠٤-١٠٥).

في تعريفه للشعر الجديد، يوضح أدونيس إن إحدى مظاهر هذا الشعر هي أنه يتخلى عن التسلسل المنطقي وأدوات التشبيه ويعرض الصورمهما بدت عبثية وكأنها بداهة مضيئة. يتصف الشعر الجديد أيضاً بتداخل الصور والمشاعر والرموز بطريقة غير عادية تفاجئ القارئ وتدهشه.(زمن الشعر،٢٠). لا يؤكد أدونيس على الملموس والبصري في الصور مثل إليوت، إلا أنه يدافع عن الإيحاء والمفاجأة والجدّة التي تؤلف جانباً واحداً فقط من وجهة نظر إليوت في الصور، ويؤكد أن البعد الأساسي للشعر الجديد تخييلي. إن التخيل بالنسبة له رؤيا "تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن

الواقع"، إنه القوة التي "تطلّ على الغيب وتعانقه وتتمازج معه فيما تنغرس في الحضور". الشعر بهذا المعنى الشعر رباط خلاق بين الحاضر والمستقبل، الحضور والغيب، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع.(زمن الشعر ٥٩). ويرى أدونيس أن الصور هي الصفة المميّزة للغة الشعر، ويقّدم الفكر في الشعر في شكل رموز وصور. المعرفة في النص الشعري متحركة ومتفجرة بلا حد. لا تستند إلى منهج مسبق أو إلى التحليل والمنطق إنها بالأحرى شخصية وتجريبية. يظهر العالم في النص الشعري "لانهاية من الفضاءات والمراكز،لانهاية من التبعثر والتعدد". بهذا المعنى يعارض الشعر ويشوّش أنظمة المقاربة الدينية والفلسفية لأنه يظهر انغلاقها. النص الشعري لا يقدم أجوبة بل يطرح أسئلة تحرض على المزيد من التفكير. الصورة الشعرية هي المفتاح لفهم طريقة تفكير الشعر، إنها تكشف المناطق المظلمة والغامضة في العالم الداخلي التي لا يحاول الإنسان التعرف عليها. وفي الوقت نفسه تكشف الصورة أبعاد العالم الخارجي الأساسية فاتحة الطريق لمزيد من التساؤل والاكتشاف. يصبح الشخصي في الشعر عاماً والجمالي جزءاً من الحياة والفكر عبر القراءة. ويمكن أن تصبح أسئلة الشعر وكشوفاته مفتاحاً لشيء مجهول أو أساس تصورات جديدة غير منتظرة. إنها لا تساعد في فهم الواقع فحسب بل أيضاً في التنبؤ بالمستقبل وهكذا تقدم امكانيات للفكر والعمل في آن.(الشعرية العربية ٧١ – ٧٤).

يناقش أدونيس أيضاً المجاز في اللغة أو توظيف اللغة بطريقة مختلفة عن تلك التي وضعت لها أصلاً. المجاز وليد حساسية ميتافيزيقية،وهو يؤسس علاقات جديدة بين الكلمات وبين الكلمات والواقع ، مغيراً صورة الكلام وصورة الواقع معاً. إن العلاقات التي يقيمها المجاز مع الواقع هي احتمالية يتعدّد بها المعنى. بالتالي فهو لا يقدّم جواباً نهائياً. العالم، في أفق المعرفة المستندة إلى المجاز، مفتوح ولا نهائي. وبما أن المجاز لا يعبّر عن معنى كامل فهو يخلق لهفة من أجل المزيد من المعرفة. يختتم أدونيس قائلاً إن الصورة الشعرية تهدف إلى كشف المجهول، إنها لا تستند إلى المقايسة والتماثل، بل هي ابتكاريولد من الجمع بين عالمين متباعدين، جاعلاً منهما واحداً. لا يستطيع العقل أن يستوعب الصورة الشعرية لأنها تفلت من حدود الواقع وتتجاوزه.(الشعرية العربية،٧٤-٧٧).إن وجهة نظر أدونيس في التخييل أكثر قرباً إلى وجهة نظر الرومانسيين والرمزيين منها إلى الحداثيين أمثال إليوت. إن إصراره على الأوجه الميتافيزيقية لوظيفة التخييل وإغفاله للمظاهر الإدراكية والبصرية لتلك الوظيفة

يبعده عن الحداثيين. ينتج الحداثيون صوراً ينبع غموضها من رصدهم للواقع كما يرى من مواقع رؤية متعددة. من ناحية أخرى، ينظر أدونيس إلى الصور كمفتاح لعالم مجهول أو صلة بين عالمين مختلفين. يرى أن الصور هي طريقة الشعر في اكتشاف معرفةٍ عن حقل مجهول. يوظّف معادل إليوت الموضوعي الاستعارة والكناية والتلميحات وتراصف الصور والمونتاج والكولاج وأنواعاً أخرى من مزج الصور لتركيز عيني القارئ على القصيدة نفسها أكثر منه على تضميناتها الإحالية.تصبح القصيدة لوحة تقدم العالم كما شاهدته عينا إليوت اللتان تلعبان دوراً فاعلاً في إدراك العالم وصناعته. بالنسبة لإليوت تساعد الاستعارة في جعل اللغة أيقونية iconic ودقيقة وإيحائية في الوقت ذاته. إلا أن إليوت يلجأ في الرباعيات الأربع إلى الصور الصوفية التي تعبر الحدود بين الواقع وما وراء الواقع.

لا تعنى صور أدونيس بخلق معادل موضوعي أو أيقونة للواقع تحل مكان العالم أو تكونه... إنها تهتم أكثر بالإشارة إلى واقع ماورائي وبتغيير العالم،وبالتالي فهي أقرب إلى صور إليوت في شعره الأخير.

ينطوي مشروعا أدونيس وإليوت على محاولة لجعل اللغة تقول المزيد من الأشياء وتعبّر عما لا يعبّر عنه. إن الوظيفة الشعرية للغة، استناداً إلى ياكسبون تركز الانتباه على الدال بدلاً من المدلول. ويستخدم المؤلف عناصر متشابهة صوتياً وفي المعنى أو في الوظيفة التركيبية لخلق تعاقب من التناظرات. هكذا يصبح الخطاب الشعري كالشيفرة في كونه مؤلفاً من عناصر قابلة للمقارنة ،ومن أجل إنجاز الأيقونية iconcity تضحي اللغة الشعرية بالمرجع وتتاخم الهذيان.وتخلق شيفرة بديلة تستغل المحور الترادفي synonymic والمتشابه لفظياً homonymic للغة إلى حدّ لم يسبق له مثيل . لقد اختار إليوت في عمله النظري على الأقل طريقة وسطاً بين الشعر الصافي (الهذاء) وَالشعر الإحالي. وعثر أدونيس في المظاهر الاستعارية للغة على وسيلة لإبداع شعر غامض إلا أنه مضيء ومتحدٍ. إنه يتحدى القارئ ليس فقط أن يفك شيفرة لغته بل أيضاً لأن يكتشف آفاقاً وأبعاداً جديدة في هذه اللغة.

ملاحظات

١ – من أجل الاطلاع على عرض مفصّل للمناقشات والمجادلات التي تمحورت حول اللغة العربية والحاجة إلى تطويرها انظر محمد القطاني،الصراع بين القديم والجديد الأدب العربي الحديث.

٢ – تقدم أطروحة نايف الحسن The complex Poem فكرة واضحة حول العلاقة بين العربية الكلاسيكية والعربية الأدبية الحديثة واللهجات المحكية.

٣– عبّر الخال عن وجهات نظره في اللغة في مقابلات عديدة أجريت معه ونشرت في بعض المجلات والصحف اللبنانية، قدّمت مي سمعان خلاصة لوجهات النظر هذه في رسالتها حول الخال،٧٨– ٨٤ .

٤ – انظر صلاح عبد الصبور،حياتي في الشعر حيث يوضح أن قراءته لإليوت نبهته إلى غنى اللغة المحكية وعلمته أن يكون جسوراً في استخدام اللغة.

٥– راجع مثلاً مناقشة لغة أدونيس الشعرية في ساعي في ١٩٤ – ٢٥٧ وكمال خيربك ١٢٣ – ٢٠٢ .

٦– نجد مناقشة لانجازات أدونيس في هذا الشكل وفي أشكال أخرى في كمال خير بك ونايف الحسن وساعي.

٧ – حاولت نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر أن تضع قواعد الشعر الحرّ وطلبت من الشعراء العرب الذين يستخدمون هذا الشكل أن يتبعوها بصرامة، وكانت ردة فعل عدد من الشعراء والنقاد العرب وبينهم أدونيس قوية ضد وجهات نظر الملائكة التي عبرت عنها في هذا الكتاب.

٨– يعالج جوزف زيدان تأثير سعادة في توظيف الأسطورة في شعر الشعراء الذين ينتمون إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي ويحلّل قصيدة أدونيس "قالت الأرض" التي تستند إلى أسطورة تموز.

مقدمة

إن القصيدة هي الهم الأساسي بالنسبة للشكلانيين،ويجب أن تُقارب بوصفها كياناً مستقلاً يمتلك بنية يمكن أن يفسرّها نقاد مؤهلون. وبما أن اللغة بالنسبة لهم هي كل شيء في الشعر،يكفي أن نعلم كيف تعمل اللغة الشعرية لنتمكن من مناقشة قصائد أي شاعر. يتفق كل من إليوت وأدونيس مع هذا الرأي، إلا أنه من المهم بالنسبة لهما أن نفسر ليس اللغة الشعرية بعامة بل لغة كل قصيدة. ورغم أن اللغة أساسية في النظرية الشعرية لكل من إليوت وأدونيس فإن استعمال الشاعر للغة يبقى الأمر الأهم.كذلك يمكن أن تشير قصيدة إلى نفسها فقط إلا أن وحدة البنية فيها تتناغم مع بنى أخرى وفي بعض الحالات يكون ذلك مدبراً. إن الإحالية في الشعر يمكن ألا تكون بسيطة أو واعية بشكل كامل، إلا أنها مظهر مهم من دلالة القصيدة.

ومثل الرومانطقيين يجعل كلّ من إليوت وأدونيس الشاعر في مركز العالم الشعري، الذي يجب أن يتضمن الشاعر والقصيدة والقارئ وسياق كل من الشاعر والقارئ. على أية حال،إلا أنهما يختلفان عن الرومانطيقيين في اعتبارهما دور الشاعر أقل استكانة، وتلقياً. لا يتلقى الشاعر فقط إلهامه من مصدر ميتافيزيقي ما إنه ، بالأحرى يلعب دوراً نشطاً في العملية الشعرية. كذلك لا تتضمن ثورة الشاعر في حالة إليوت وأدونيس ثورة الشاعر على المجتمع لجوءاً إلى برج عاجي كما في حالة بعض الشعراء الذين يتبنون مذهب الفن للفن.وقد تمكن كل من إليوت وأدونيس من ايجاد صيغة تجمع بين الإلهام والتخطيط، الالتزام بالفن والالتزام بالمجتمع. تستند هذه الصيغة إلى دور الشاعر في الثقافة والحضارة. سأوضح في هذا الفصل كيف أن نظريتي إليوت وأدونيس الشعريتين وثيقتا الصلة بنظريتيهما في الثقافة من خلال الدور الذي يلعبه الشاعر. تهدف هاتان النظريتان لا إلى تغيير الشعر والثقافة وحدهما بل أيضاً إلى تغيير بنية السلطة في المجتمع.

"دور الشاعر في المجتمع"

يرى كل من إليوت وأدونيس أن تاريخ الأدب هو بشكل رئيسي تاريخ الشعراء العظام الذين يعدلون نسق التعبير الشعري في كل قصيدة يكتبونها. كلاهما معنيّان بالسياق الذي يعمل فيه الشاعر العظيم وبالدور الذي يلعبه في المجتمع والثقافة. يرى إليوت أن الشاعر العظيم يمزج موهبتين : موهبة الحكمة وموهبة الكلام الشعري وإن

إنجازاته حاسمة وتؤثر في التراث الشعري برمّته،يقول في هذا الصدد:

كلما ولد شاعر مثل فيرجيل أو دانتي أوشكسبير أو غوته يتغيّر المستقبل الشعري الأوروبي برمتّه. وكلما عاش شاعر عظيم،تنجز أمور معينة مرة واحدة ونهائية،ولكن، من ناحية أخرى، كل شاعر عظيم يضيف شيئاً ما إلى المادة المعقدّة التي سيكتب من خلالها شعر المستقبل.(C C 192).

إن دانتي وشكسبير هما الشاعران اللذان يتخذ إليوت منهما مثالين عما يمكن أن ينجزه الشاعر العظيم للغته وثقافته.يعلّمنا دانتي "أن الشاعر يجب أن يكون خادماً للغته،لا سيدها". إن موقع دانتي في الأدب الإيطالي يوازيه فقط موقع شكسبير في الأدب الإنكليزي:

إنهما يجسدان روح اللغة،ويكيّفان نفسيهما، أحدهما بوعي أكبر والآخر بوعي أقل مع طاقاتها. وتسمح عبقرية شكسبير له باستعمال لغته بحرية في حين يمتع دانتي بعبقرية مماثلة،عن التصرف بحرية في لغته.(T C T C 133).

إن الدرس الأول الذي يعلّمه دانتي هو أن إنجاز الشاعر الأهم كشاعر هو أن ينقل إلى الأجيال الآتية لغته الأصلية مطوّرة ومصقولة بشكل أكبر وأكثر دقة مما كانت عليه قبل أن يكتب بها. بهذه الطريقة يفيد الشاعر العظيم جميع متحدثي اللغة "سواء أكانوا فلاسفة أم شعراء، رجال دولة أو حمّالين في سكك الحديد.(TCTC 133)

الدرس الثاني الذي يمكن تعلمه من دانتي، كما يقول إليوت، هو درس اتساع المدى العاطفي.

يجب ألا يدرك الشاعر العظيم ويميّز بشكل أكثر وضوحاً من الآخرين الألوان أو الأصوات داخل مدى السمع أو الرؤية العادية فحسب، يجب أن يدرك أيضاً الاهتزازات التي لا يدركها البشر العاديون وأن يتمكن من جعل البشر يشاهدون ويسمعون أكثر مما في مقدورهم دون مساعدته.(TCTC 134).

إن الكوميديا الإلهية تعبّر عن كل شيء بطريقة العاطفة.إنها تذكر الشاعر باستمرار:

بالتزامه بالاستقصاء،وبالعثور على كلمات تعبّر عن المبهم،وبأن يلتقط تلك

المشاعر التي لا يكاد يحس بها البشر لأنهم لا يمتلكون كلمات تعبّر عنها وتذكـره في الوقت نفسـه بأن المسـتكشف وراء حـدود الوعي العـادي سـيكون قـادراً على العـودة وإبلاغ مـواطنيه بما رأى فقط إذا تمكن من القـبض على الحـقـائق الواقـعـيـة التي يعـرفـونهـا بشكل دائم.(TCTC 134).

إن إنجـازي دانتي،إغناء اللغـة،وتوسـيع المدى العـاطفي والإدراكي للجـمـهور غيـر منفصلين وغير قـابلين للفصل. وليـجعل البشر يدركون مـالا يُدرك،يحتـاج الشـاعر إلى مصـادر هـائلة للغة.وأيضـاً، من خـلال تطوير اللغة وإغناء مـعنى الكلمات وإظهـار مدى قدرة الكلمات على الفعل،يوسّع كثيراً مدى عـاطفة وإدراك البشر الآخرين لأنه يمنحهم الكلام الذي يمكن أن يعبّر به عن الكثير.(TCTC 134).

يمكن أن يستنتج من آراء إليوت بخصـوص دور الشـاعر الكبير أن للشعـر وظيفـة اجتمـاعية وأن الشاعر العظيم مؤهل لانجـازها بشكلٍ أفضل،ويؤكد إليوت أن الشـاعر الكبير يساعد في تطوير لغة جديدة خام إلى لغة عظيمة. هذا ما فعله دانتي وشكسبير للغتيهمـا.(TCTC 134). وإذا لم تسـتمـر الأمـة في إنتـاج كتّـاب كبار،وبخاصـة شعـراء عظام، فـإن لغتـهـا وثقافتـهـا ستتدهوران وقد تمتصّـهمـا ثقافة أقوى منهـا.إن الوظيفـة الاجتماعية للشعر، بمعناها الأكبر، هي أنه يؤثر في كلام وحساسية أمة بأكملها بنسبة فرادته وقوته. إن الشـاعر الأصيل يستطيع أن يجعل قراءه يعيشون بشكلٍ وا ع مشـاعر جديدة لم يجربوها من قبل. إنه يكتشف تنوعات جديدة للحساسية يمكن أن يفيد منها الآخرون. وفي تعـبيره عنها، يطوّر ويغني اللغة التي يتحدّث بها.أما الشـاعـر الغريب الأطوار فقد تكون لديه مشاعر فريدة إلا أنه لا يستطيع أن يشرك بها الآخرين،وبالتالي فهي غير ذات فائدة.(OPP 9-12).

لا يسـتطيع الشـاعر العظيم، العبقري، أن يشتغل بشكلٍ فعاّل وحده.ينتقد إليوت الرأي السائد في المجتمع الانكليزي والقائل أن العبقري،أو الرجل العظيم هو المهم وأنه منعـزل ونتـاج بيئـة غيـر مواتية .(SW xivv) ويرى إليوت أن "الكتاب الثانويين يشكلون جمـاعـيـاً وفـردياً بدرجـات مـتنوعـة جـزءاً مـهمـاً من بيئـة الكاتب العظيم وجـمـهـوره الأول،ومـتذوقـيـه ونقاده وربمـا المنتـقـصين من قدره". إن وظيـفـة الكتـاب الثـانويين هـي الحفاظ على استمرارية الأدب وتقديم مجموعة كتابات لا تقرؤها بالضرورة الأجيـال الآتيـة، إلا أنهـا تلعب دوراً كبـيـراً في ايجـاد الصلة والربط بين أولئك الكتـاب الذين

يقرؤون باستمرار.(TCTC 147).

لم يبتعد إليوت كثيراً عن الرومانطقيين والرمزيين ومفهومهم حول الشاعر العبقري.إلا أنه يعير انتباهاً أكبر إلى بيئة الشاعر وثقافته لأنه يؤمن أن الإلهام ليس كافياً للشاعر العبقري ويجب أن يدعم بثقافة وظروف مناسبة. يقول إليوت إن العقل الأدبي الأصيل "من المحتمل أن يتطور ببطء ويحتاج إلى غذاء أكثر شمولاً وتنوعاً وإلى معرفة بالحقائق واسعة كما يحتاج إلى خبرة كبيرة بالبشر والأفكار أكثر من تلك المطلوبة لممارسة فنون أخرى غير الأدب.(TCTC 154).

إن الكاتب التخييلي "منشغل بأكثر أشكال التواصل صعوبة، حيث للدقة أهمية قصوى وهي دقة لا يمكن أن تمنح مقدّماً ولكن يجب أن يعثر عليها في كل عبارة جديدة. وبالتالي،فهو بحاجة لأن يعرف الأهداف المتنوعة التي استخدمت اللغة من أجلها،ومن ضمنها معرفة بتاريخ اللغة وبالأدب الذي كتب بهذه اللغة إضافة إلى دراسة المنطق أو تشريح الفكر في اللغة والفلسفة أوالاستخدام التجريدي للغة. يحتاج الكاتب أو الشاعر التخييلي أيضاً إلى أن يعرف لغة أجنبية رئيسية حديثة يوازي تطورها تطور لغته وتتميز بأدب معاصر مزدهر. والسبب الذي يورده إليوت لتبرير الحاجة لاكتساب لغة أجنبية هو أن قدرتنا على تذوق أعمال كتاب أجانب تسعفنا كثيراً في اكتساب موضوعية التذوق حيث أن هؤلاء الكتاب يعيشون في العالم نفسه الذي نعيش نحن فيه ويعبرون عن رؤيتهم له بلغة أخرى عظيمة.والفرنسية هي اللغة الأجنبية الأكثر أهمية لرجل الأدب في زمننا برأيه. يحتاج الشاعر أيضاً إلى تعلّم اليونانية واللاتينية وإلى التعرّف على لغة ما عظيمة وبعيدة كالعبرية أو الصينية.(TCTC 156-157).يؤكد إليوت أيضاً الحاجة إلى الوحدة في الثقافة وإلى متابعة الثقافة الكلاسيكية لأن هذه الأمور حيوية لبقاء الأدب الإنكليزي واستمراريته. إلا أن المشكلة التي تهمه أكثر من غيرها في مسألة الثقافة بعامة وثقافة الشاعر بخاصة هي مسألة تنمية نمط من القيم. إن هدف إليوت النهائي هو الوحدة الثقافية لأوروبا التي لا تستطيع النمو إلا انطلاقاً من الجذور القديمة:الإيمان المسيحي،واللغات الكلاسيكية التي تعتبر الميراث المشترك للأوروبيين.(TCTC 158-160).

يشير ذلك بوضوح إلى أن مشروع إليوت للشاعر هو إيديولوجي وفي الحقيقة، إن كل تنظيره في الأدب والثقافة هو ضمنياً سياسي وإيديولوجي. فبعد أن شهد انهيار أميركا بروتستانتية بيضاء أنكلو – ساكسونية موحدة ومتجانسة،راح يعمل من أجل

أوروبا كاثوليكية مسيحية بديلة تمثّل حضارة غربية "متفوقة" ولقد أوضح نواياه في محاضراته التي جمعت في كتاب بعد آلهة غربية حيث قال مخاطباً جمهوره الجنوبي في أميركا: "أعتقد أنكم تتذكرون ولو قليلاً تراثاً طمسه تدفق السكان الأجانب بعض أجزاء الشمال ولم يؤسس نفسه أبداً في الغرب". اعتبر إليوت الحرب الأهلية أكبر كارثة في تاريخ أميركا. رأى الجنوب قليل التصنيع وأقل تعرّضاً لغزو السلالات الأجنبية.إن الأرض المثالية بالنسبة له هي تلك التي فيها "أنتج صراع طويل من أجل التكيّف بين الإنسان وبيئته الصفات الأفضل في كليهما، وصاغت البيئة الطبيعية أجيال عديدة من سلالة واحدة".(ASG 15-17).

يذكرنا تركيز إليوت على الثقافة والتراث بهنري جيمس الذي غادر،بدوره، أميركا ناشداً الثقافة في أوروبا. في سيرته عن "هوثورن" عدّد جيمس عناصر الحضارة السامية التي افتقدها في أميركا: "لا دولة... لا ملك، لا محكمة.. لا أرستقراطية، لا كنيسة، لا إكليروس... لا قصور... لا كاتدرائيات... لا جامعات عظيمة... لا أدب، لا روايات، لا متاحف، لا لوحات لا مجتمع سياسي".(Miller 49).ويبدو أن الثقافة لم تكن الشيء الوحيد الذي افتقده كل من إليوت وجيمس في أمريكا. افتقدا أيضاً المجتمع المتجانس الذي هيمن عليه أسلافهم الأنكلو- ساكسونيون بدون منازع. فضلاً عن ذلك، لم تترك النزعة التجارية التي هيمنت على الحياة الأميركية مكاناً لكتاب جادين. انخرط إليوت في مسائل التربية والثقافة بسبب رغبته في خلق بيئة ملائمة للشاعر العظيم يتمتع فيها بجمهور وتأثير سياسي.وخصص جيمس عدداً من الروايات والقصص القصيرة لمناقشة مشكلات الفنان المبدع في مجتمع لا يقدّر أو لا يفهم حاجات العبقري.

وبخصوص دور الشاعر في السياسة أكدّ إليوت أن ذلك الدور يجب أن يكون بحثاً عن الحقيقة وإعلاناً لها:

> **يجب أن يكون هناك دائماً بعض الكتاب المنشغلين بالتغلغل إلى لب القضايا بغية الوصول إلى الحقيقة وإعلانها دون كثير من الأمل،ودون إلى طموح تبديل مجرى الأمور الحالي ودون شعور بالخيبة أو الهزيمة إذا لم تؤد جهودهم إلى أية نتيجة.(TCTC 144).**

ويقع هذا البحث عن الحقيقة ضمن ما يمكن تسميته بالمجال ما قبل السياسي

وليس السياسي وهو المجال الذي يجب أن تمتد إليه جذور أي تفكير سياسي سليم وأن يستمد منها تغذيته، إنه مجال الأخلاق – وفي النهاية مجال اللاهوت.

ذلك أن مسألة المسائل التي لا يمكن أن تتجنبها أية فلسفة سياسية والتي على أساس صحة الجواب الذي تقدمه بشأنها يتم الحكم على كل نظرية سياسية هي ببساطة ما يلي:ما الإنسان؟ ما حدوده؟ ما بؤسه وعظمته؟ وما، في النهاية،قدره؟(TCTC 144)..

يؤسس إليوت في كلامه هذا اتصالاً بين الأدب والأخلاق واللاهوت والسياسة. فلا يستطيع الشاعر تجنّب الانخراط في جميع المسائل التي تؤثر بحياة الكائن البشري على الأرض وحياته الماورائية، بل عليه أن يربط كل نشاط إنساني بنشاطه الخاص وأن تكون لديه دراسات واهتمامات متنوعة.(TCTC 83).وتستند وجهة نظر إليوت في دور الشاعر والتربية إلى الفلسفة النخبوية التي اعتنقها مع كثير من مفكري زمانه:

آمل أن لا ننجرف بوعي أو بدون وعي نحو وجهة النظر القائلة إنه من الأفضل للجميع أن يحصلوا على تربية من الدرجة الثانية بدلاً من أن تتمتع أقلية صغيرة بالتربية الفضلى، لأن المشكلة الأولى في التربية هي تأمين وتطوير التربية الأفضل للأقلية المتفوقة.(QTD.in Kojeky 148).

أوضح جون هاريسون أن مفكرين مثل سوريل Sorelو Barres و موراس Maur-ras الذين راقت أفكارهم لإليوت "أنكروا الفرضيات الكامنة وراء الديموقراطية". نظروا إلى النخبة كواقع في الحياة السياسية وأصروا أن هناك أقلية معدة للحكم مقدّراً عليها حتمياً أن تحكم. اعتقدوا أيضاً أن "البشر غير متساوين وبالتالي يجب أن تكون الحرية حقاً مقصوراً على الأقلية، لأن ضمان حرية كل فرد يؤدي إلى عبودية الجميع (٢٩).هدف إليوت إلى إعادة دمج الفن والفلسفة والدين والأخلاق والأدب واعتبر أن مجموعة صغيرة من نخب هذه الاختصاصات ضرورية لإنقاذ الثقافة والحضارة من الانحلال الذي تسببه الليبرالية والنزعة التجارية،والإعلام الجماهيري والديموقراطية كما هي مطبقة في المجتمعات الغربية. هذا هو جوهر آراء إليوت في نظرياته في الثقافة(١)، لقد رفض الليبرالية لأنها تمهد الطريق لسيطرة سطحية آلية أو وحشية"٦٤١.

إذ تحطم الليبرالية عادات البشر الاجتماعية التقليدية،وتحول وعيهم

الجمعي الطبيعي إلى مكونات فردية وتسهم بالآراء الأكثر غباءً، وتحل التوجيه مكان التربية،وتشجع التذاكي بدل الحكمة وحديثي العهد بدل المؤهلين،فإنها تمهد الطريق لما هونقيضها: السيطرة السطحية الآلية أو الوحشية التي هي علاج يائس لفوضاها.(CC12)

تقود النزعة الصناعية أيضاً إلى ازدهار فلسفة مادية مهلكة وإلى خلق "مجموعات من الرجال والنساء- من جميع الطبقات- منفصلة عن التقاليد، مغتربة عن الدين وقابلة للانقياد : بمعنى آخر تحول البشر إلى رعاع".(C C 17) . إن علاج هذه الأمراض التي سببتها الحضارة الحديثة يكمن، كما يرى إليوت، في خلق مجتمع مسيحي تقوده جماعة من المسيحيين(٢) تتضمن "مسيحيين يمارسون مسيحيتهم بوعي وفكر وخاصة أولئك المتفوقين روحياً وفكرياً".(C C 28).ومن شأن هذه الجماعة أن تخلق تناسقاً ثقافياً معيناً ضرورياً للاستمرارية والتماسك في الأدب والفن.يعبرّ عن هذا التناسق في التربية من خلال توافق مستقر غير صارم حيال ما يجب أن يعرف كل شخص إلى درجة ما ومن خلال تمييز وضعي مهما كان غير ديموقراطي- بين المثقفين وغير المثقفين".(C C 32-33). ويرى إليوت أن الديموقراطية لا تنطوي على مضمون إيجابي كاف لكي تقف وحدها ضدّ القوى التي تهددها أنت- لأن هذه القوى يمكن أن تحوّلها بسهولة.وفقط من خلال العودة إلى المصدر الأبدي للحقيقة تستطيع أن نأمل بتنظيم اجتماعي لن يتجاهل مظهراً ما ضرورياً من الواقع مهما كلفه ذلك. هذا يعني أن الفلسفة السياسية يجب أن تستمد مسوغها من الأخلاق والتي بدورها تستمد مسوغها من حقيقة الدين.(C C 50).

ويرى إليوت أن الثقافة والدين وثيقا الصلة. وهو يطرح ثلاثة شروط مهمة للثقافة:

أولها هو البناء العضوي(لا المخطط فقط بل المتنامي)الذي يعزز الانتقال الوراثي للثقافة داخل ثقافة ما ، ويتطلّب ذلك استمرار الطبقات الاجتماعية. الثاني هو ضرورة أن تكون الثقافة قابلة للتحليل جغرافياً إلى ثقافات محلية: وهذا يثير مشكلة "الإقليمية". الثالث هو توازن الوحدة والتنوع في الدين وهذا يعني كونية العقيدة مع خصوصية العبادة والصلاة.(C C 87-88).

يمكن أن توصف الثقافة ببساطة بأنها ما يجعل الحياة جديرة بأن تعاش. إنها

نتاج مجموعة من الأنشطة المتناغمة التي يمارس كل منها كهدف بحد ذاته. يجب أن يركّز الفنان على قماشته والشاعر على آلته الكاتبة والموظف على الحل العادل للمشكلات التي تطرح أمامه". (C C 91-92).

إن الثقافة تساهم في تطوير الفرد والجماعة والطبقة أو المجتمع برمته، يؤكد إليوت أن:

ثقافة الفرد تعتمد على ثقافة جماعة وطبقة وأن ثقافة جماعة أو طبقة تعتمد على ثقافة المجتمع كله الذي تنتمي إليه تلك الجماعة أو الطبقة.الأساسي بالتالي،هو ثقافة المجتمع.(CC 93)

ويحدث التفكك الثقافي "حين تكون طبقتان أو أكثر منفصلتين بحيث تصبحان بالنتيجة ثقافتين مختلفتين، وأيضاً حين تتكسّر الثقافة التي في مستوى الجماعة الأعلى إلى قطعٍ تمثّل كل منها نشاطاً ثقافياً منفصلاً". يلاحظ إليوت أن تحللاً ما للطبقات التي ينبغي أن تكون ثقافتها(أو هي بالفعل) في أعلى أشكال تطورها.حدث.فعلاً في المجتمع الغربي، بالإضافة إلى انفصال ثقافي ما بين مستويات المجتمع المختلفة، ويتجلى ذلك التفكك حين يصبح الفكر الديني والممارسة،الفلسفة والفن، مناطق معزولة،ترعاها جماعات لا تواصل بينها. والنتيجة النهائية لهذا كلّه هي أن "الحساسية الفنية تصبح فقيرة بسبب انفصالها عن الحساسية الدينية وتصبح أيضاً الحساسية الدينية فقيرة بسبب انفصالها عن الحساسية الفنية". (C C 98-99).

يوضح إليوت العلاقة بين الدين وعلم الجمال في "مجتمعه المسيحي المثالي".برأيه يجب أن تتوسع الحساسية الجمالية إلى إدراك روحي كما يجب أن يتوسّع الإدراك الروحي إلى حساسية جمالية. ومن هنا:

إن الحكم على عمل فني من خلال معايير فنية أو دينية أو الحكم على دين من خلال معايير دينية أو فنية يوصل في النهاية إلى الشيء ذاته: رغم أنها نهاية لا يستطيع أن يصل إليها أي فرد.(C C 103). لا يمكن أن يكون الدين والثقافة متماثلين أو منفصلين. الدين "يمنح معنى بيّناً للحياة،ويقدم الإطار للثقافة ويحمي البشرية من الضجر واليأس". (C C 106).

إن النخب تكمل الطبقات في النظام الاجتماعي الجديد وسيكون النظام الطبقي نظاماً مرناً يسمح للطبقات المختلفة بحرية الاختلاط مع بقائها متميزة. وستشهد كل

طبقة إضافات وتناقضاً مستمرين كما يجب أن تكون لجميع الطبقات ثقافة مشتركة تجمع بينه.(C C 123). ففي مجتمع معافى يمتلك الفنان والشاعر والفيلسوف والسياسي والعامل ثقافة مشتركة لا يتقاسمونها مع بشر آخرين من المهن نفسها في بلدان أخرى.على هذا الأساس يمكن أن تعرّف الثقافة بأنها طريقة حياة شعب معيّن يعيش في مكان معين.(C C 198).إلا أن التفاعل بين ثقافات مختلفة ضروري لاغنائها.

إن النقطة التي يريد إليوت أن يؤكدها هي وحدة الثقافة الأوروبية المستندة إلى التراث المسيحي. فهو يؤكد أن القوة الأشد أثراً في خلق ثقافة مشتركة بين الشعوب التي يملك كل منها ثقافته المتميزة هي الدين.إن أوروبا مدينة للمسيحية بأمور كثيرة بالإضافة إلى الإيمان الديني:

> **من خلالها تتابع تطور فنوننا. منها استقينا مفهومنا في القانون الروماني الذي أثّر كثيراً في شكل العالم الغربي،منها استقينا مفهوماتنا في الأخلاق الخاصة والعامة. ومنها استقينا معاييرنا المشتركة في الأدب المبنية على آداب اليونان وروما.**(CC 201-200)

يعتقد إليوت أن رجال الأدب الأوروبيين "مسؤولون بشكل خاص عن حفظ ونقل ثقافتنا المشتركة". ما يهم، يقول إليوت: "هو عدم قدرتنا، دون تعاوننا، على إنتاج تلك الأعمال الممتازة التي تميّز ثقافة متفوقة".(C C 201-202).

عرضت نظرية إليوت في الثقافة هنا لأنها وثيقة الصلة بدور الشاعر في المجتمع والبيئة التي يعمل فيها، لقد عرّف هذا الدور كما يلي:

> **نهدف في النهاية إلى نظرية في الحياة، أو وجهة نظر في الحياة، وطالما نحن واعون نهدف إلى أن نختتم متعتنا بالفنون بفلسفة وفلسفتنا بدين،بطريقة يصبح فيها الشخصي منصهراً ومكملاً في اللاشخصي**

والعام،وهذا لا يلاشي الشخصي بل يغنيه ويوسعه ويطوّره ويجعله أكثر خصوصية حين يصبح شيئاً آخر غير نفسه.(Poetry and Propaganda,599).

يلعب الشاعر دوراً فعالاًفي حفظ وإغناء اللغة وبالتالي الثقافة ويتأثر أيضاً بالثقافة. ورغم أن إليوت وافق على إنجازات بعض الشعراء الذين اعتبرهم غرائبيين وغير اتباعيين لأنهم اشتغلوا وفقاً لإملاءات عبقريتهم الخاصّة،فقد كان شاعره المثالي هو الذي يمزج العبقرية والاتباعية، أي الشخص الذي يجسد في شعره نظرة مسيحية

في العالم والذي يصبح جزءاً من تراث مجتمع وثقافته. من هنا، شاعر إليوت معنيّ أكثر بالاستمرارية وبالماضي.

حدد أدونيس، من ناحية أخرى، للشاعر دوراً في المجتمع يمكن أن يوصف بأنه مستقبلي ونبوي وثوري.إن طرح أدونيس لجبران كتجسيد لمفهومه عن النبي يشير إلى اختلاف مع إليوت بخصوص دور الشاعر.إلا أن هذا الاختلاف هو اختلاف في التأكيد على جوانب معينة أكثر مما هو اختلاف جوهري.إن شاعر أدونيس هو رؤيوي وثوري يعمل وفقاً لإلهامه الخاص بينما يعمل شاعر إليوت وفقاً لخطة ميتافيزيقية مرتبة يكون هو، من بين جميع البشر،الوحيد المؤهل لأن يفهمها ويتبعها ويكشفها للآخرين. ناقشت في فصل سابق معالجة أدونيس لدور جبران كشاعر رؤيوي يستطيع أن يتواصل مع قوى فائقة للطبيعة، ويتنبأ بالمجهول.وهذا فقط مظهر واحد من دور الشاعر في نظرية أدونيس الشعرية. المظهر الآخر هو دور الشاعر كثائر ضد جميع أنواع الظلم في المجتمع.وقد لعب جبران ذلك الدور أيضاً. ويوضح أدونيس الفرق بين النبي في التراث الديني ونبوة جبران: النبي في التراث الديني ينفّذ إرادة لله كما تظهر له من خلال الوحي وينقل الرسالة إلى البشر محاولاً أن يقنعهم بها.أما جبران، من جهة فيحاول أن يفرض رؤياه الخاصّة أو وحيه على الأحداث والأشياء ويحاول أن يغيرّ الواقع والحياة والإنسان. لم يعظ جبران فحسب بل حاول أن ينجز أيضاً مهمات تاريخية عظيمة. مزج في عمله الأدبي بين هدفين: تسليط الضوء على الحاضر (كتابة ثورية تهدف إلى إصلاح المجتمع) ثم تسليط الضوء على المستقبل (كتابة تحاول أن تكشف عن المجهول وتتجاوز الواقع إلى ماوراءه).(الثابت والمتحول ٣، ١٦٥).

قتل جبران كمثل نيتشه الله وكان نقده للدين والفلسفة والأخلاق عدمياً وراديكالياً. هدم الأخلاق السلبية التي تُضعف الإنسان وتستعبده مبشراً بأخلاق إيجابيه تنميّه وتحررّه.يؤكد أدونيس أن عمل جبران محكوم بجدلية الهدم والبناء. يمثّل "المجنون" الجانب الرافض المهدم في مشروع جبران بينما يمثّل "النبي" جانب البناء.ويشكل هذان الكتابان وحدة أو وجهين لحقيقة واحدة.(الثابت ٣، ١٧٨).

يرى جبران أن البشر لا يستطيعون تحقيق ذواتهم إلا إذا دمروا كل ما يعيق حريتهم الكاملة ويقف في طريق طاقاتهم الإبداعية. ما يحتاج إلى الهدم هو الشريعة بجميع أشكالها الماورائية والاجتماعية: الله (بالمفهوم التقليدي)، الكاهن، الطاغية، الاقطاعي، الشرطي...إلخ.(الثابت ٣، ١٨١).الإنسان قبل الشريعة وهو الأصل.وترتبط

الشريعة بالحفاظ على سلطة أولئك الذين يريدون تمتين سيطرتهم على الآخرين الذين يعاملونهم كعبيد. إن الاستبداد والعبودية هما من ثمارها.رفض جبران جميع رموز السلطة وتطلع إلى الإنسان العاشق الذي لا يستعبد الآخرين ولا يستعبدونه . دعا جبران أيضاً إلى التحرر من التراث والماضي من ناحية ومن الإمبريالية في الشرق العربي من ناحية أخرى. يختتم أدونيس قائلاً إن التمرد الجبراني في مظهريه النظري والعملي هو "الدعوة إلى تغير الفكر والقيم والنظرة إلى الحياة والدعوة إلى التغيير السياسي والتحرر الوطني الكامل وذلك في ثورة شاملة تهدم الماضي وتفتح أبواب المستقبل".(الثابت ٣، ١٩٤).إن الإبداع والفرادة والابتكار،يتطلّب الحرية استناداً إلى جبران. وينطبق هذا بخاصة على الشعراء. فلا يستطيع شاعر أن يصبح عظيماً إلا إذا كان حراً.(الثابت ٣، ١٩٧).

يصف أدونيس دور جبران في تغيير اللغة العربية بعبارات مشابهة لمعالجة إليوت لدور دانتي. وجد جبران أنه من الضروري تغيير اللغة العربية من خلال تغيير أشكالها التعبيرية الموروثة واكتشاف لغة جديدة تستطيع أن تعبر عمّا لا يعبّر عنه.إن الشاعر بالنسبة لجبران هو أب اللغة وأمها يجددها باستمرار من خلال نظرته الجديدة إلى الحياة وطريقته الجديدة في التعبير عن تلك النظرة. وهكذا فإن مستقبل الثقافة كلها وليس اللغة فحسب مرتبط بالشاعر.من هنا كان الشعر بالنسبة لجبران: "رؤية شاملة جديدة للعالم والإنسان وشكلاً كتابياً موزوناً أو منثوراً،يحتضن هذه الرؤيا، يتطابق معها وينقلها إلى الآخر". وهكذا وضع جبران الأسس الأولى لتحديد الشعر والكتابة بعامة في العربية تحديداً جديداً.(الثابت .٣ ، ٢٠٥ – ٢٠٦).

إن وجهتي نظر كل من إليوت وأدونيس في الشاعر هما مثاليتان ونخبويتان. بالنسبة لأدونيس لا يوجد شعر،بل يوجد شعراء فقط، ويجب أن تكون تجربة كل شاعر فريدة.(زمن الشعر ٩٥). قصيدة عظيمة يمكن أن تلغي جميع النظريات في كتابة القصيدة، لكن جميع نظريات الشعر لا يمكن أن تلغي شاعراً عظيماً. يكمن سرّ الشعر في أنه واحد في أشكال متعددة.(زمن الشعر ٣١٧). لا يتبع الشعر قوانين التقدّم ولا تنفي قصيدة جديدة الشعر السابق.(مقدمة ١٣٥). إن الطليعيين، استناداً إلى أدونيس، هم المؤهلون لتغيير كل شيء وهؤلاء شعراء وفنانون وكتاب ومفكرون يبدعون المعاني الجديدة ويكشفون عن امكانات جديدة لنشوء ثقافة جديدة.يجب أن يبدع الطليعيون أسلوب حياة يجسّد نظرتهم وطموحاتهم. بهذه الطريقة، يتم التغيير.(فاتحة ٣٥، ١٢٢، ٢٢١).

الحداثة والسياسة الرجعية:

كُتب الكثير عن سياسة الحداثيين الرجعية وعن دعمهم للفاشية والنازية. عثر توم كيبونز Tom Gibbons على جذور ذلك الاتجاه في نظرية التطور الداروينية واقتبس كلام برتراند راسل:

إن نظرية التطور، بشكل أو بآخر هي العقيدة السائدة في زمننا. إنها تهيمن على سياستنا وأدبنا وليس أقل من ذلك على فلسفتنا. نيتشه، البراغماتية، برغسون هم مراحل في تطورها الفلسفي ويظهر رواج هذه الاتجاهات حتى خارج دوائر الفلاسفة المختصين انسجام هذه النظرية مع روح العصر.

قاد مذهب النشوء استناداً إلى "كيبونز" إلى انتشار النزعة التوتاليتارية من ناحية والفردية غير المقيدة من ناحية أخرى، وقادت الفردية المتطرفة بدورها إلى انحطاط الأسلوب الأدبي الذي ساواه الكاتب الفرنسي Paul Bourget بانحطاط النظام الاجتماعي الذي نتج عنه. قال Bourget إن أسلوب الانحطاط " تتفكك فيه وحدة الكتاب التي تستبدل باستقلالية الصفحة وتتفكك الصفحة لتسمح باستقلالية العبارة وتتفكك العبارة لتؤدي إلى استقلال الكلمة". يوضح "كيبونز" أيضاً كيف تمت مساواة الكلاسيكية مع المحافظة في السياسة والرومانطيقية مع الليبرالية:

يظهر أن نزعة المحافظة (أي الاقطاعية الجديدة)تمت مساواتها ضمنياً مع الكلاسيكية استناداً لما يلي: إن خضوع المواطنين للدولة في مجتمع تراتبي يتواشج مع خضوع الجزء للكل في عمل أدبي كلاسيكي. ويبدو أن الليبرالية تمت مساواتها ضمنياً مع الرومانطيقية على أسس معاكسة: إن الفوضى الاجتماعية للتنافس الاقتصادي الفردي تتواشج مع الفوضى الأسلوبية لعمل فني رومانطيقي منحط.(Gibbons 1140-1157).

يقول آلاستير هاملتون في كتابه The Appeal of Fascism إن الفاشية بدت أنها تقدّم حلاً لتهديد امحاء الفردية الذي تجيء من الآلة أو المجتمع الجماهيري "لأنها وحدت عبادة الفرد مع حركة جماهيرية وقدمت أيضاً مشروع الإنسان الجديد، و"الفنان– الطاغية" اللذين حلم بهما نيتشه ويقتبس هاملتون قول سلفادور دالي اجتماع

سوريالي في ١٩٣٤ أن "شخصية هتلر السوريالية كانت مثيرة للإعجاب مثل شخصية ساد أو لوتريامون". يفحص هاملتون العلاقة بين الفاشية والحركات الفنية التي تطورت قبل الحرب العظمى مثل المستقبلية في إيطاليا والتعبيرية في المانيا والدوامية vorti-cism في انكلترا مشيراً إلى أن الموقف الذي ساد بعد الحرب العالمية الأولى في أوروبا والذي اتصف بتمزق المؤسسات وإفلاس المثل دفع البشر الباحثين عن الحل الصحيح إلى مواقع متنافرة تماماً.ومثّلت الفاشية في ذلك الوقت النظام والعودة إلى تراث قديم ومعارضة الشيوعية والانحطاط الاجتماعي (Hamilto The Appeal) لم يدعم إليوت الفاشية أو النازية. إلا أن أفكار حركة Action Francaise جذبته(٣).

تبنّى إليوت الكلاسيكية في الأدب،والملكية في السياسة والأنكلو- كاثوليكية في الدين .(FLA vii)إلا أنه تبنى أيضاً مفهوم العبقري عند الرومانطيقية بالإضافة إلى إيديولوجيا نخبوية.يمكن أن يبدو هذا تناقضاً إلا أن التناقض يقل حين نتذكر المجادلات السياسية والإيديولوجية التي أُثيرت في أوروبا في العقود الأولى من هذا القرن، ولقد عكست المجادلات الفكرية المجادلات السياسية. حتى مسألة كون الحدس أو العقل الوسيلة الأسمى للمعرفة كانت مُسيّسة. وكان كثير من رجال الأدب منظرين سياسيين أيضاً. وغالباً ما استغلّت الفلسفة وعلم الجمال والعلم لخدمة أهداف الأنظمة السياسة كما كانت الحال مع الفاشية والنازية.

إن العلاقة بين الأدب والسياسة وثيقة الصلة في السياق العربي ونظريات أدونيس في الثقافة والتراث العربي سياسية بشكل واضح وذلك بالمعنى اليوناني لكلمة سياسة:بناء الإنسان والمدينة. ويعتقد أدونيس، مثل الحداثيين الغربيين أن الأدب يستطيع أن يثوّر العالم وأن الشاعر العظيم يلعب دوراً رئيسياً في هذا المجال، ولقد اعتبر هو وشعراء مجلة شعر الآخرون أنفسهم جماعة نخبوية مُحتّماً عليها أن تنقذ مجتمعها من التخلف والأنظمة القمعية والتفكك الثقافي.قال أدونيس مخاطباً يوسف الخال: "إننا لا نحمل عبء الشعر فقط، بل نحمل أيضاً عبء التاريخ".(زمن الشعر ٢٣٨). عانت جماعة شعر من جميع أنواع الاضطهاد السياسي والاتهامات التي وجهها إليها التراثيون والقوميون العرب والشيوعيون. نتيجة لذلك، شعروا أنهم محاصرون ومضطهدون وتحولوا إلى الدفاع وردوا بقوة. شعر كل منهم بأنه مثل نبي يرفض شعبه رسالته. عبّر أدونيس عن مشاعرهم حين قال مخاطباً أنسي الحاج الذي يعتبر الأكثر تطرفاً بينهم في مواقفه المناوئة لمجتمعه وحضارته:

يسميّنا الإرثيون الفوضى. يسموننا أيضاً الخيانة. هكذا نبدو في أعينهم. للمرة الأولى،لا يخطئون النظر... فنحن هدامون... الوجود حولنا ،وجودكم كريه عدو... لن نتقبله، لن نصادقه. لن نهادنه... سننشب أظافرنا في غضاريف الحلم، سنسقط في فوهة المستقبل سنعيش ونفكر ونكتب الشعر تحت سقف الرؤيا وسمائها... المكان يقاومنا... الأشياء تقاومنا الماضي والحاضر يقاوماننا، البعيد، وحده، معنا، ولا سلاح لهذا البعيد غير حضورنا الشعري، هذا الحضور الوحيد، الفاجع المعزول، والذي هو، مع ذلك، الحضور البهي، الصامد.(زمن الشعر ٢٢٧-٢٢٨).

يتابع أدونيس قائلاً إن الإنسان في المجتمعات العربية "واسطة لكل شيء"بحيث فقد وجوده الحق: "ليس أمامنا غير الرفض، غير الخروج على القطيع والبحث عن عالم جديد بدأ يتلألأ ويشع في أعماقنا نحن الخارجين،نحن جيل الرفض.لقد تجسّد شيطان البدائية بتعازيمه وتعاويذه، في حياتنا العربية _في الثقافة والاجتماع والسياسة". ويختتم أدونيس قائلاً:" من هذه اللحظة لا يمكن لأي قيمة في الحياة العربية أن تكون إنسانية بالمعنى الصحيح الخالص، إلا إذا كانت نتيجة رفض، أي نتيجة تغيّر. هذا يؤكد لنا ضرورة السير في اتجاه يعاكس الواقع الثقافي – الروحي في العالم العربي".(زمن الشعر ٢٢٨-٢٣٠).

وقف كل من إليوت وأدونيس ضد مجتمعيهما وقيمهما. عمل كلاهما من أجل تغيير المجتمع من خلال إحياء ثقافته واعتقدا أن جماعة من الأفراد النخبويين والشعراء يمكن أن تحدث التغير الثقافي. يصبح إنجاز كهذا ممكناً إذا استطاع الشعراء والنخبويون الآخرون أن يؤثروا على السياسة بتقديم فلسفة أو رؤيا عن العالم أو قوة نقدية تدير السياسة.الثورة حسب أدونيس:

لا تتجدد إلا بقوة نقدية خلاقة تمنحها بعداً جديداً أو تدخل إليها دفعة جديدة.فهي لا تتجدد إلا بالإبداع والحرية،وبالتساؤل والبحث والتخطي،بالشعر الذي يبدأ دائماً -يحرك،يثير ويوحي فالشاعر ، تحديداً ثائر. يفرّق أدونيس بين الشعر والسياسة. يمكن أن تقبل السياسة الوضع القائم إلا أن الشعر يعيد النظر في كل شيء. للشعراء الأحلام والرؤى، وللسياسيين التخطيط والتطبيق.(زمن الشعر ٦١).إلا أن أدونيس يرى كل كتابة عظيمة سياسيّة بشكل أو آخر.(زمن الشعر ١٣٤).

الشاعر والتراث:

تبنّى كل من إليوت وأدونيس معياراً حكما من خلاله على اتباعية الشعراء. كان معياراهما متعارضين تقريباً بخصوص التناغم مع التراث. كان التناغم مع التراث بالنسبة لإليوت أكثر تأكيداً وتفصيلاً بينما أكدّ أدونيس أكثر على اللاتناغم مع التراث وبخاصة في السياق العربي.إلا أن الفحص المتمعّن لوجهتي نظر إليوت وأدونيس في التراث يكشف تشابهاً أساسياً بينهما.كلاهما اعتبر أن بامكان الشاعر العظيم تحويل التراث وأن للدين تأثيراً عظيماً على التراث.دافع أدونيس عن الفردي والتحول في الدين والتراث بينما دافع إليوت عن الجمعي والمستمر كما هو متحقق في الفردي.أراد أدونيس أن يجري الزمن بشكلٍ أسرع بينما أراده إليوت لحظة حاضرة أبدية. يمكن إرجاع هذا الاختلاف إلى السياقين المختلفين لإليوت وأدونيس. كانت المجتمعات الغربية تعاني عند منعطف القرن من أزمة روحية وفكرية هزّت أنظمة قيمها ولهذا احتاجت إلى قوة الثبات التراثية لتوازنها.من ناحية أخرى، عانت المجتمعات العربية طويلاً من تأثير قوى الثبات التراثية الدينية والسياسية التي وجدت الكمال في الماضي فقط وقاومت التغيّر والإبداع وحدّت من حرية الكتاب والمفكرين.وقد رفع أدونيس في وجه تلك القوى شعار الحرية والإبداع والتغيير أو ما دعاه بالحداثة. إن مقالة إليوت "التراث والموهبة الفردية" قد تكون مقولته الأكثر أهمية حول علاقة الشاعر بالتراث.فهو يتخذ فيها موقفاً مختلفاً تماماً عن الاتجاه السائد خصوصاً بين الحداثيين،الذي يضفي قيمة على أوجه شعر الشاعر التي يكون فيها تشابهه مع الشعراء الآخرين أقل والتي تتوضح فيها فرديته واختلافه عن سابقيه بشكل أكبر. يرى إليوت أن "الأجزاء الأكثر فردية" في عمل الشاعر يمكن أن تكون تلك التي يؤكد فيها الشعراء الموتى، أسلافه، خلودهم بشكلٍ أشد.(SW 48).ويتضمّن استيحاء التراث بالنسبة له الحسّ التاريخي الذي لا يُستغنى عنه بالنسبة لأي شاعر:

> **يجبر الحسّ التاريخي الإنسان أن يكتب مسكوناً ليس بجيله فقط ، بل أيضاً بشعور بأن أدب أوروبا كلّه منذ هوميروس ومن ضمنه أدب بلاده كلّه يمتلك حضوراً متزامناً ويؤلف نظاماً متزامناً. هذا الحسّ التاريخي، الذي هو حسّ باللازمني وبالزمني معاً، هو ما يجعل الكاتب تراثياً وهو في الوقت نفسه ما يجعل الكاتب أكثر وعياً بمكانه في الزمن ويكونه معاصراً.(SW 49).**

إن وجهة نظر إليوت في الأدب كنظام متزامن،مشابهة لوجهة نظر دي سوسير في اللغة كنظام متزامن كامل في كل لحظة ومستقل عن متحدثي اللغة.غير أنه في نظام إليوت الأدبي البعدان التعاقبي والتزامني كلاهما مهم، بينما، بالنسبة إلى سوسير،البعد التزامني للغة هوالمهم.

يشمل اهتمام إليوت بالتراث ونظام الأدب كلاً من الوظيفتين الإبداعية والنقدية، لأنه، وكما يقول، لا تستطيع أن تقيم الشاعر وحده، "بل يجب أن تقارن عمله بأعمال الشعراء الموتى(SW 94).. فضلاً عن ذلك،مثل هذه المقارنة مفيدة للشاعر المبدع، بما أن العمل الفني الجديد (الجديد فعلاً) يعدّل النظام الشعري القائم . إن التحولات في شكل الأدب هي هجرة أوعودة في الوقت نفسه– جدل مع التراث.

النظام القائم كامل قبل أن يصل العمل الجديد، ومن أجل أن يستمر النظام بعد إدخال الجدّة، يجب أن يتبدل النظام القائم كلّه ولو قليلاً، وهكذا تعدل علاقات ونسب وقيم كل عمل فني بالنسبة للنظام ككل.(SW 50).

هذا يعني أن الحاضر يجب أن يبدل الماضي بقدر ما يدير الماضي الحاضر.إن الجدة ستكون أكثر وضوحاً في نظام كهذا. إن المماثلة التامة للماضي ليست ذات قيمة.بالأحرى، إن يتماثل العمل الفني وأن يكون فردياً في الوقت نفسه هو ما يجعله عملاً فنياً أصيلاً.

إن وعي الشاعر للماضي يجب أن يستمر في التطوّر.يجب أن يعي التيار الرئيسي، الذي لا يتدفق فقط من خلال الشعراء الأكثر تميزاً. يجب أن يعي الشاعر أن الفن لا يتحسّن أبداً إلا أن مادّة الفن لا تبقى أبداً نفسها. يتوقع إليوت من الشاعر أن يقوم بتضحيات كبيرة من خلال "طمس متواصل للشخصية"، مدركاً أن عقل أوروبا أكثر أهمية بكثير من عقله الخاص، وأنه دائماً يتغيّر دون أن يتحسّن بالضرورة. إن الفرق الوحيد بين الحاضر والماضي هو أن "الحاضر الواعي هو ادراك للماضي إلى حدّ لا يستطيع وعي الماضي لنفسه أن يظهره.(SW 50-52).من خلال تغييب الشخصية يمكن أن يقال إن الفن يقارب وضعية العلم. تستبدل الذات الفردية بالذات الجمعية النمطية archetypal. وتشكّل أعمال الماضي الأدبية كلاً– لاوعياً جماعياً– يهضمه الشاعر ويحوّله إلى وعيه الخاص.

يدفع إليوت عملية تغييب الشخصية خطوة إضافية حين يناقش علاقة القصيدة مع

مؤلفها.برأيه يختلف ذهن الشاعر الناضج عن ذهن الشاعر غير الناضج في كونه "أداة مكتملة تتمتع فيها المشاعر الخاصة أو المتنوعة جداً بحرية الدخول في تركيبات جديدة". إنه مجرد عامل مساعد على حصول هذه التركيبات:

كلما كان الفنان أكثركمالاًوكلما اكتمل فيه انفصال الإنسان الذي يعاني والذهن الذي يبدع جاء هضم الذهن للعواطف وتحويلها أكثر كمالاً.(SW 54).

إن ذهن الشاعر هو "وعاء لالتقاط وتخزين عدد لا يحصى من المشاعر والعبارات والصور التي تبقى فيه إلى أن تحضر جميع الأجزاء التي يمكن أن تتوحدّ لتشكل مركباً جديداً. ما يهم "ليس عظمة وقوة العواطف والعناصر بل العملية الفنية،تحدث الانصهار". لا يمتلك الشاعر شخصية يعبّر عنها بل أداة معيّنة هي فقط أداة وليست شخصية، تمتزج فيها الانطباعات والتجارب بطريقة خاصّة وغير متوقعة.(SW 56).

طرح إليوت مفهوم لاشخصانية عاطفة الفن فيما كان يتحدّث عن التراث والحسّ التاريخي هادفاً إلى إيضاح أن اللاوعي الجمعي المتعلق بالنماذج الأصلية يجب أن يتواصل مع لاوعي الشاعر في العملية الإبداعية.وقد ختم مقالته بتأكيد العلاقة بين الشاعر و التراث:

عاطفة الفن لا شخصية. ولا يستطيع الشاعر أن يصل إلى هذه اللاّشخصانية دون أن يستسلم كلياً للعمل الذي يجب عليه انجازه، وليس من المحتمل أن يعرف ما يجب أن يُنجز إلا إذا عاش ليس مجرد الحاضر، بل اللحظة الحاضرة للماضي،وإلا إذا كان واعياً لا بما هو ميت، بل بما هو حي فعلاً.(SW 59).

يعارض إليوت المفهوم الرومانطيقي القائل بأن الشعر عاطفة تستعاد أثناء حالة الهدوء.

إن ما هو أصيل في مفهوم إليوت في التراث هو أنه يوثّق الصلة بين المقدرتين الإبداعية والنقدية للشاعر. لا يستطيع الشاعر أن يمتلك التراث إلا إذا انخرط دينامياً في حوار يهدف إلى تحويله من منظوره المتميّز.إن الشاعر الأصيل قادر أيضاً على تحويل التراث من خلال إبداع أعمال تستند إلى هذه القراءة المتميزة له وأن انجاز هذين الفعلين الإبداعي والنقدي لا يتم إلا على يد شاعر عظيم قادر على حجب

شخصيته ليجعل الشخصية الجمعية تشعّ بشكلٍ أكبر.

قد يبدو موقف إليوت غريباً على ضوء إصرار الحداثيين على تأكيد فرديتهم واختلافهم بالمقارنة مع أسلافهم. غير أن حلّه لمسألة "قلق التأثر" الذي يعرفه جميع المبدعين تقريباً ينبع من المخاوف ذاتها المتأصلة عميقاً والمرتبطة بجميع أفعال الإبداع، أي الخوف من ألا يكون العمل الإبداعي أصيلاً وجديداً تماماً.إن نظرية هارولد بلوم في التأثر الشعري تجعل تاريخ التأثر الشعري تاريخاً للقراءة المغلوطة.يشوه الشاعر ويتناسى الأعمال القديمة لكي يهيىء المجال الابداعي لنفسه.إن البحث الرومانطيقي كلّه- والشعر الحديث كله المكتوب منذ (١٧٤٠) هو رومانطيقي بالنسبة لبلوم- هوسعي لابراز أصالة الذات. والطريقة للقيام بهذا البحث هي كتابة قصائد تبدو معانيها وكأنها تحل مكان القصائد التي تأثرت بها:

إن التأثر الشعري - حين يشمل شاعرين قويين وأصيلين- يبدأ دائماً بإساءة قراءة الشاعرالسابق-إنه فعل تصحيح إبداعي،هو الضرورة وفعلياً سوء تفسير.إن تاريخ التأثر الشعري المثمر الذي هو التقليد الرئيسي للشعر الغربي منذ النهضة هو تاريخ قلق وسخرية منقذة للذات وتشويه وإعادة نظر عنيدة ومشاكسة بدونها لا يمكن أن يوجد شعر حديث.(٣٠).

يرى بلوم أن كل نص هو نص متداخل وكل شاعر هوبمعنى ما،شاعر متداخل in-terpoet وعلى ضوء نظرية بلوم، يمكن أن ينظر إلى وجهات نظر إليوت باعتبارها عودة إلى الحالة ما قبل الرومانطيقية حين لم يعان الشعراء من قلق التأثر ولم يفرطوا في التأكيد على أصالتهم واختلافهم وإن مفهوم إليوت الشامل في الشعر والتراث يدعم هذا الرأي.إنه يرى أن الجدة والفرادة ليست فضائل بحد ذاتها. ما يهمه أكثر هو اتباعية الحساسية وحسّ التراث. إن الشاعر العظيم، هو "من لا يكتفي بإحياء تراث معطّل ومتروك،بل يضفر أيضاً في شعره ما أمكن من خيوط التراث التائهة".(UPUC85). فسّر إليوت بنفسه تأكيده على التراث بأنه نتيجة ردة فعل شعر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في اللغة الإنكليزية.(TCTC 15).غير أن إليوت لم يكن اتباعياً دائماً،بل قدّر أيضاً الأصالة. نصح الشاعر الناشىء أن يتمرد ضدّ كتاب الماضي خصوصاً الماضي القريب في بلاده ولغته وأن يستفيد من كتاب بلد آخر ولغة أخرى أو من عصر بعيد.(TCTC 56).ورأى إليوت أن استمرار الإبداع الأدبي في أي شعب

يتطلب الحفاظ على توازن لاواعٍ بين التراث بمعنى عام- الشخصية الجمعية المتحققة في أدب الماضي- وأصالة الجيل الحاضر.(OPP 58).

إن مقاربة إليوت لمسألة علاقة الشاعر مع التراث تظهر تشابهاً معيناً مع المقاربة ما بعد الحداثية لمسألة الكتابة بعامة. في كلتا المقاربتين، الكتابة هي تضحية بالذات،غير أنه بينما يعتبر ما بعد الحداثيين التراث واللغة منفصلين عن الذات وبالتالي يهددانها، فإن شاعر إليوت قادر على جعل التراث واللغة جزءاً من الذات في فعل إبداعي ناقع.يجد إليوت في التراث والأدب علاجاً لانعدام التماسك والتواصل في العالم الحديث بينما يكتب ما بعد الحداثيين دون أمل في علاج كهذا وبالتالي يتابعون محو ما يكتبون.

تُشير معالجة أدونيس لمسألة التراث بوضوح إلى أنه يعي موقف إليوت من هذا الموضوع.

وقد تنوّع موقفه.كان يقترب أحياناً من موقع إليوت ويبتعد أحياناً أخرى.تغيّر موقفه إزاء التراث العربي من رفضٍ كاملٍ في البداية إلى تبن جزئي في مرحلة لاحقة.من ناحية أخرى تغير موقفه إزاء الغرب – وهذه مسألة حيوية في الفكر العربي الحديث- من قبول كامل للحضارة الغربية إلى قبول متحفظ بها.قارن أدونيس بين المجددين والتقليديين من ناحية علاقتهم بالتراث قائلاً إن روابط المجددين مع أسلافهم هي أعمق من روابط التقليديين.لم يلح المجددون على التجديد إلا لأنهم فهموا أسلافهم بشكل جيد ."والواقع إننا اليوم نفهم آثارنا القديمة أكثر من أي وقت مضى.والصلة اليوم بيننا وبين أسلافنا جوهرية لا شكلية، عمقية لا سطحية".(مقدمة ١٣٦). ترّجع هذه المقولة صدى مقولة إليوت حول علاقة الشعراء الأنكلو- أمريكان الجدد بالتراث:" لا يعني هذا أننا أنكرنا الماضي... بل أننا وسّعنا مفهومنا عن الماضي، وأنه في ضوء ما هو جديد نرى الماضي في نسق جديد".(TCTC 57).

يعرّف أدونيس التبدل في طبيعة علاقة الشاعر الجديد بالماضي كما يلي:

إن الماضي لم يعد يهم الشاعر العربي الجديد،كقدسية مطلقة نهائية، وإنما أصبح يهمه بقدر ما يدعوه إلى الحوار معه ويقدر ما تبدو الطريق التي فتحها طريقنا نحن اليوم كذلك، وبقدر ما يضيئنا ونحن نسير في عتمات الحاضر صوب المستقبل.فالشاعر الجديد ، يؤخذ من أصوات

الماضي،بتلك التي تعانق المستقبل،فيما كانت تعانق حاضرها وتعبر عنه.(مقدمة ١٣٤).

يتابع أدونيس قائلاً إن أكثر القصائد حداثة ليست بالضرورة الأكبر قيمة.إن الغلو في التجديد هو مثل الغلو في محاكاة الأشكال القديمة وكلاهما لا يتضمن بالضرورة قيمة فنية. إن قصيدة جريئة في الابتكارات الشكلية ليست بالضرورة أكثر قيمة أو أجمل من قصيدة تستقي أصولها المباشرة من الينابيع القديمة.(مقدمة ١٣٥).مع ذلك يؤكد أدونيس أن "دلالة التجديد الأولى في الشعر هي طاقة التغيير التي يمارسها بالنسبة إلى ما قبله وما بعده أي طاقة الخروج على الماضي من جهة وطاقة احتضان المستقبل من جهة ثانية.كل أثر شعري جديد يكشف عن أمرين مترابطين:شيء جديد يقال وطريقة قول ضمن نقداً للماضي الذي تجاوزناه والحاضر الذي نغيره ونبنيه . وعلامة الجدة في الأثر الشعري هي طاقته المغيّرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الإضافة.في مدى اختلافه عن الآثار الماضية،وفي مدى اغنائه الحاضر والمستقبل".(مقدمة ١٠٠).

يتجاوز أدونيس موقع إليوت حين يؤكد أن الشاعر لا يستطيع أن يبني مفهوماً شعرياً جديداً دون أن يعاني أولاً داخل نفسه انهيار المفهومات السابقة. ولايقدر أن يجدد الحياة والفكر إذا لم يجرب التجدد ويتخلّص من التقليدية. ليس بوسع الشاعر أن يدخل العالم الآخر الكامن وراء العالم الذي يتمرد عليه دون "الهبوط في هاوية الفوضى والتصدّع والنفي".(زمن الشعر ٤٦).

يقدم أدونيس صورة أخرى عن علاقة الشاعر بالتراث من خلال تفريقه بين مستويين:الغور والسطح . يمثل السطح "الأفكار والمواقف والأشكال"، بينما يمثّل الغور "التفجر،التطلع،التغيّر، الثورة". يحتاج الشاعر إلى أن ينصهر في الغور ويتجاوز السطح. الشاعر الجديد، هو بالتالي، "منغرس في تراثه"، إلا أنه منفصل عنه في الوقت ذاته، إنه، عمقياً، متأصل فيه، إلا أنه ممدود في جميع الآفاق.(زمن الشعر ١٦٩-١٧٠).

في سياق آخر، يتبنى أدونيس موقفاً متطرفاً من التراث:

ليس التراث مركزاً لنا... حضورنا الإنساني هو المركز والنبع. وما سواه، والتراث من ضمنه، يدور حوله، كيف يريدوننا، إذن أن نخضع لما حولنا؟ لن نخضع، سنظل في توازٍ معه، سنظل في محاذاته وقبالته.

وحين نكتبُ شعراً سنكون أمناء له قبل أن نكون أمناء لتراثنا. إن الشعر أمام التراث، لا وراءه، فليخضع تراثنا لشعرنا نحن، لتجربتنا نحن لا يهمنا، في الدرجة الأولى، تراثنا بل وجودنا الشعري في هذه اللحظة من التاريخ، وسنظل أمناء لهذا الوجود. من هنا الفرق الحاسم بيننا وبين الإرثيين. لايقدم نتاجهم إلا صورة الصورة، أما نحن فنخلق صورة جديدة.(زمن الشعر ٢٢٨).

يلخّص أدونيس موقفه النهائي من التراث في أحد أحدث كتبه كالتالي:

١ – إن الشاعر العربي الحديث، أيّاً كان كلامه أو أسلوبه، وأيّاً كان اتجاهه إنما هو تموج في ماء التراث، أي جزء عضوي منه. إن هويته كشاعر عربي لا تتحدد بكلام أسلافه مهما كان عظيماً وإنما تحدد باللسان العربي. بالتالي، حين نسمع أحدهم يتهم شاعراً معيّناً بأنه يهدم التراث أو بأنه خارج على التراث، فإن هذا القول يعني أن الشاعر المتهم لا يهدم التراث ككل، بل صورة التراث في ذهن المتَّهِم. إن اتهاماً كهذا هو إيديولوجي ومشوِّه.

٢ – إن الشاعر العربي الحديث هو استمرار للتراث الشعري العربي حتى حين يكون ضده.

٣ – لا يمكن لهذا التواصل بين الشاعر وتراثه أن يكون فعّالاً يغني الإبداع الشعري العربي إلا إذا كان انقطاعاً عن كلام الشعراء السابقين. فالشعر لا ينمو إلا في نوعٍ من الجدلية الضديّة.

يستنتج أدونيس من هذه المبادئ الثلاثة أن تقويم التراث مفتوح دائماً. من هنا، ستكون معرفتنا للماضي مفتوحة أيضاً، تغنيها أبحاث متواصلة يمكن أن تكشف عناصر غير مكتشفة سابقاً.ويظهر هذا مدى تأثير الشاعر في تعديل أفق الحساسية والتعبير.(سياسة الشعر ١٥–١٧). إن هذا الموقف الذي اتخذه أدونيس لا يختلف كثيراً عن موقف إليوت لأن كليهما يعدّان التراث مجالاً مفتوحاً يعيد الشعراء العظام اكتشافه وصياغته دائماً.

إن وجهات نظر أدونيس في الثقافة والتراث العربيين أصيلة وجريئة.رفض التراث العربي في البداية: "لخلوه من التجارب الشعرية التي يمكن أن تفيد في مرحلتنا الشعرية الحاضرة وخاصة فيما يتصل بطرائق التعبير وبالشكل(٤). كان آنذاك متأثراً

بإيديولوجيا الحزب السوري القومي الاجتماعي التي عظّمت حضارات الشرق الأدنى القديمة والحضارة المتوسطية التي تدعي أنها استمرار لها.قد غيّر أدونيس في الستينات موقفه من التراث العربي. ففي رسالة إلى يوسف الخال كتبها في ١٩٦١، يؤكد: حين نقول إننا عرب وأن حركة مجلة شعر هي حركة عربية،... نقول ذلك لأنه واقعنا وحاضرنا ومصيرنا".

يتابع أدونيس:

> **أقول: إننا عرب، أي بشر يفكرون، يتأملون في وجودهم..ولسنا قطيعاً أو نسخاً متشابهة. ولذلك نختلف ونتناقض في مواقعنا وتأملاتنا. تاريخنا العربي نفسه هو في معناه الأول،تناقض وخلاف، أي تاريخ مركب غني، لا بسيط ولا مسطح.(زمن الشعر ٢٣٦-٢٣٧).**

يؤكد أدونيس الحاجة إلى موقف صلب في وجه الذين يفهمون التراث بطريقة مغلقة مشوهة ويستغلّون ذلك الفهم. إنهم يمثلون: "الجانب المريض في حياتنا الثقافية والروحية". إن الخطر الذي يواجهه الشعر يكمن في مثل هذا الفهم المغلق للتراث، وقبل ذلك في عادات بلادنا ومفهوماتها وأخلاقها ومؤسساتها".ويضيف أدونيس قائلاً في رسالته للخال إن حركة شعر قامت على تخطي ذلك الفهم المغلق للتراث،لذلك دخلت،من البداية،التاريخ الثقافي والشعري الحي، لا العربي فحسب، بل المتوسطي أيضاً. إن رؤيا حركة شعر للتاريخ والثقافة والإنسان في العالم العربي هي بالتالي "الرؤيا الشعرية العربية بامتياز.لا يمكن لأي شعر عربي أن يعتبر،بعد الآن،شعراً ذا قيمة إلا إذا كان داخلاً بشكل أو آخر،في مجال هذه الرؤيا-داخلاً بعمق وشخصانية". يصف أدونيس العصر والتاريخ والحياة العربية بأنها كثيفة ومعتمة. يختتم قائلاً عالمنا هو عالم الإبداع، الرقض، الرؤيا، النقاء والتموج المتواصل.(زمن الشعر ٢٣٧-٢٤٠).

في رسالة أخرى بعث بها أدونيس إلى الخال بعد عشرة أعوام (١٩٧١) يؤكد هويته العربية بوضوح أكبر متميزاً بموقفه هذا عن الخال الذي احتفظ بشكوك معيّنة حيال التراث العربي. يرى كمال خير بك أن الأزمة داخل جماعة شعر في أواسط الستينات نشأت بسبب المواقف المختلفة التي اتخذها أعضاء الجماعة من التراث. ولد اتجاهان داخل الجماعة: الأول أهمل كلياً الثقافة والتراث العربيين ورفضهما بينما رفض الاتجاه الآخر قيم التراث العربي الثابتة والسطحية ودافع عن قيم التحول

الضمنية.(٨٤)يجسّد الخال الاتجاه الأول بينما يُمثّل أدونيس بدءاً من الستينات الاتجاه الثاني. مع ذلك، عانى أدونيس من أزمة هوية لم يقدر على تجاوزها تماماً. عبرّت تلك الأزمة عن نفسها في شعره أكثر منها في كتاباته النثرية. يفسّر كمال أبو ديب انتقال أدونيس في شعره إلى التأثير الدرامي وتعدد الإيقاع والأوزان والأمزجة والصور والأصوات ورؤى الواقع، بأنه "تعبير عن بحثه العميق عن الوحدة The Per-plexity 5).بوسعنا أن نضيف أن بحث أدونيس كان بحثاً متواصلاً عن الهوية، في إحدى قصائده يسأل: "من يقول لأدونيس من هو؟"

اختار أدونيس أن يدخل "وحل التاريخ" من أجل أن يغيّر الثقافة العربية من الداخل بدلاً من أن يقف في الخارج ويرفضها. شَعَرَ أنه لا يمتلك خياراً سوى أن يصالح ذاته مع تراثه العربي. ولقد اختلف في هذا المجال مع إليوت الذي اختار أن يصقل شعوره بالنفي من خلال تبني هوية ثقافية أوروبية مسيحية وإخفاء هويته الأميركية، على الأقل بشكلٍ علني.في إحدى رسائله وصف إليوت فقدانه للجذور وللهوية:

أريد أن أكتب يوماً ما مقالة عن وجهة نظر أميركي لم يكن أميركياً لأنه ولد في الجنوب ودرس في نيوانجلاند كولد صغير بلكنة زنجية، دون أن يكون جنوبياً في الجنوب لأن قومه كانوا شماليين في ولاية حدودية ونظروا باستعلاء إلى جميع الجنوبيين والفرجينيين،والذي لهذا السبب،لم يكن أي شيء في أي مكان، وبالتالي شعر بأنه فرنسي أكثر من كونه أميركياً وإنكليزياً ومع ذلك شعر أن الولايات المتحدة الأميركية حتى قبل مائة عام كانت امتداداً أسرياً.(QTD in Margolis 18).

تمكن أدونيس من أن يكتشف في التاريخ والتراث العربيين طاقات وإنجازات قيّمة يمكن البناء عليها وشخصيات مبدعة يستطيع أن يتماثل معها.صرف كثيراً من طاقته الإبداعية في استقصاء التراث العربي ليقنع نفسه أنه ينتمي إلى تراث مهم ساهم في الحضارة البشرية ككل.وكان حريصاً على تخطي وتغطية الفترة الأولى من تطوره الفكري التي تأثر خلالها بإيديولوجيا الحزب السوري القومي الاجتماعي إلا أنه ظل يعاني من تعدّد الهويات والولاءات.

تطرق الكثير من النقاد والباحثين إلى ثلاثية أدونيس الثابت والمتحول التي تعالج

التـراث والثـقـافـة العـربيين وقـد قـدمت في فـصل سـابقٍ الخط الرئيـسي لهـذا الكتاب.وسأحاول هنا أن أناقش آراء أدونيس وعلاقتها بوجهة نظره في التراث. يطبق أدونيس نموذج الثابت والمتحول في تقييمه لجميع مظاهر الثقافة العربية، وبينها الأدب. هدفه هو أن يصف الثقافة العربية كما هي من أجل أن يغيرها إلى ما ينبغي أن تكونه.(الثـابت ١٢٣).يشرح أدونيس تجليات الاتجاه الثـابت في المجالات الدينية والسياسية عازياً إياها إلى الرؤيا الإسلامية للعالم.يحدد أيضاً تيار التحول وتجلياته الدينية والسياسية ويدافع عن قوى التحول في التراث من أجل الاستفادة منها في فتح الطريق إلى المستقبل. يتطلّب هذا تغيراً أساسياً ورئيسياً في الحياة والثقافة العربيتين يشمل تحرير الإنسان العربي من جميع أشكال السلفية وإزالة هالة القداسة عن الماضي و اعتباره جزءاً من تجربة أو معرفة غير ملزمة ويشمل أيضاً "النظر إلى الإنسان على أن جوهره الإنساني الحقيقي هو في كونه خلاّقاً مغيراً أكثر منه وارثاً ومتابعاً.(الثابت ١٤٣).يقول أدونيس إن كل تغير في الثقافة العربية يفترض الإيمان بأن :

أصلها ليس واحداً بل كثيراً وبأن هذا الأصل لا يحمل في ذاته حيوية التجاوز المستمر،إلا إذا تخلّص من المبنى الديني التقليدي الاتباعي، بحيث يصبح الدين تجربة شخصية محضة،وبأنه لا أولوية للمعنى على الصورة أو للنطق على الكتابة بل هناك جدلية وحدة فيما بينهما.(الثابت ١٢٣).

إن وجهات نظر أدونيس في الثقافة العربية ثورية تماماً لأنها تتضمن تغييرها إلى ثقافة علمانية الأمر الذي يتعارض مع المبادئ الأساسية للإسلام. يريد أدونيس أن يهدم البنية التقليدية القديمة للثقافة العربية بواسطة قوى من داخل ذلك التراث.(الثابت ١٠٣٢). يقول أدونيس إن الثقافة العربية في شكلها السائد تتصف ببنيتها الدينية. هذا يعني أنها ثقافة اتباعية ترفض الإبداع وتدينه وتحول دون أي تقدّم حقيقي.لا يمكن أن تنهض الحياة العربية "إذا لم تتهدم البنية التقليدية السائدة للفكر العربي وتتغير كيفية النظر والفهم التي وجهت هذا الفكر ولا تزال توجهه".(الثابت ١٠٣٢).

ناقش منح خوري منهجية أدونيس واستنتاجاته في هذا الكتاب وقارن مشروعه بمشاريع وبرامج بعض المفكرين العرب الآخرين مثل طه حسين الذين آمنوا بحرية التساؤل والتعبير والذين هاجمهم التقليديون بعنف لأنهم شككوا بفرضيات سادت

طويلاً داخل بنيــة الفكر الإســلامي. وجـد خــوري أخطاء عـديدة في منـهج أدونيس واستنتاجاته، إلا أنه امتدح مشروع أدونيس واختتم تحليله لأفكاره بالتقييم التالي:

رغم هذه الانتقادات، ورغم أن أدونيس تبنى موقفاً غامضاً من الإسلام المعياري فإني أرى أن صحة نقده للثقافة العربية السائدة بشكل عام وصحة معاييره لبناء ثقافة جديدةوالاتجاه الجديد الذي قدّمه نظرياً وشعرياً من أجل إبداع شعر عربي أصيل وحقيقي، كل هذا يجعله الناطق الأكثر فصاحة باسم التغيير الثقافي المستنير في العالم العربي اليوم(Acritique 38)..

إن تقييم خوري لقراءة أدونيس للتراث العربي صحيح.أما معظم النقاد الآخرين الذين ناقشوا نظرية أدونيس في التراث العربي لم يتسم نقدهم بالموضوعية والعمق الظاهرين في نقد خـوري(٥). إن أهم النقـاط ذات القـيمـة التي أثيرت ضـد نظرية أدونيس هي:

١ – إن المنهج الظاهراتي الذي يطبقّه أدونيس في دراسته للثقافة العربية وتركيزه على البنية الإيديولوجية العليا (الظواهر الثقافية بذاتها) بمعزلٍ عن البنية التحتية الاقتصادية والمادية هو غير موضوعي. إن محاولة الظاهراتية إلغاء التعارض بين المعرفة المطلقة والتجربة من خلال تأكيد دور الرؤية الفورية في تحقيق المعرفة الضرورية تحداها نقاد لم يجدوا ما يضمن بداهة وصحة الجواهر الظاهراتية ونقاء المشاهدة. إن إهمال أدونيس للأساس المادي للثقافة هو أيضاً تبسيطي. إنه يميل إلى رد جميع مظاهر الثقافة العربية الإسلامية إلى الفكر الديني الذي يعده العامل الرئيسي المميز لتلك الثقافة: مركزية الله، الماضوية، فصل الشكل عن المحتوى في الأدب ورفض التجديد. وهو لم يهتم بشكل مساوٍ باكتشاف المفهومات العامة،وقرنها بالدلائل الضرورية المبنية على الحقائق الموضوعية المتصلة بها.(Khouri,Acritique,25-7).

٢ – إن فصل أدونيس المطلق بين تياري الثبات والتحول في الثقافة العربية ليس صحيحاً تماماً، لأن التيارين تفاعلا وتلاقيا.لم تكن بعض التيارات الفكرية التي اعتبرها أدونيس ثابتة تقليدية تماماً.كما لم تكن تلك التي اعتبرها متحولة تجديدية تماماً.فعلى المستوى الأدبي يخالف خوري أدونيس في تقييمه مساهمة الجاحظ الذي اعتبره مسؤولاً عن تيار الثبات في الأدب. من ناحية أخرى لم يكن أبو تمام الذي اعتبره

أدونيس رمز الإبداع مبدعاً دائماً.(Khouri 28-34).

٣ – إن جعل أدونيس التراث الديني معادلاً للتراث الأدبي في التاريخ العربي تبسيطي.كذلك إرجاعه هيمنة التقليدية في الثقافة العربية إلى الرؤيا الإسلامية للعالم لا يمكن قبوله دون مناقشة.فالدين يمكن أن يكون منبع إلهام كبير للشعراء،وفي الحقيقة، كان للإسلام دوره في إيجاد حركة فكرية وأدبية مجيدة في القرون القليلة الأولى التي أعقبت ظهوره (العصر الذهبي للإسلام). إن إليوت هو مثال جيد على التأثير الإيجابي للرؤيا الدينية للعالم.يرى إليوت، على عكس أدونيس،أن غياب الرؤيا الدينية للعالم مؤذ للأدب والفنون.على أية حال،لم يكن عند كل من إليوت وأدونيس رأي ثابت حيال استقلال الشعر أو عدم استقلاله عن التأثيرات السياقية. وإذا كانت عظمة الشعر، كما يدعي أدونيس غير مرتبطة بأوضاع مناسبة أو بالتقدم في حقول الثقافة الأخرى، فلماذا، إذن،يعتبر الإيديولوجيا الإسلامية التي تمثل الثبات مؤذية للشعر والإبداع؟ إليوت،بدوره،لم يكن متيقناً أيضاً إذا كانت الرؤية الدينية ضرورية للإبداع، لقد حيرته حالة شكسبير، الذي اعتبره شاعراً عظيماً رغم معتقداته ورؤيته للعالم غير القويمة أو ربما بسببها.

الحداثة:

إن الحداثة موضوع أساسي في نظرية أدونيس الشعرية،أما إليوت فلم يشدد عليها، إلا أنه درس بودلير بعناية وفهم ذلك المصطلح وما ينطوي عليه من إشارة إلى صامويل جونسون.أوضح إليوت أن الحداثة شيء نسبي. فما هو حديث في فترة معيّنة يمكن ألا يكون هكذا في وقت آخر، إلا أن الأمر مشروع أن نحكم على شعر مكتوب في زمن ماض وفق معايير الكتابة التي نتبناها في الوقت الحاضر.

> **نرى الآن أن جونسون كان في زمنه حديثاً جداً، كان معنياً بالكيفية التي يجب أن يكتب الشعر بها في زمنه، وعلمنا أنه عاش في نهاية وليس بداية نمط أدبي وأن ما يمثله في الأدب كان إلى زوال سريع وأن معايير الذوق التي تقيد بها كانت على وشك أن تهمل،يجب ألا يقلل من أهمية نقده واحتمال أن يتخذ تطور الشعر في السنوات الخمسين القادمة اتجاهات مختلفة تماماً عن تلك التي تستحق الآن أن تجرب.لا يغنيني عن طرح الأسئلة التي تستنتج من نقد جونسون:كيف يجب أن يكتب**

الشعر الآن؟وأي موقع للمتون في ضوء الجواب على هذا السؤال؟ وأعتقد أن الإجابات على هذه الأسئلة يمكن أن تكون مختلفة الآن عن تلك التي كانت صحيحة قبل خمسة وعشرين عاماً.(OPP 167).

وحين تحدث عن باوند في سياقٍ آخر ساوى إليوت بين الحداثة والجدة: "والسيد باوند من هذا المنطلق حديث دائماً: إنه لا يكرر أبداً"(A Note on Ezra Pound 5).. يقرن إليوت أيضاً الحداثة بالكونية،إلا أنه لا يبدي دعماً تاماً للجدة والتجريب المستمرين. تساءل مرة: " إلى أين ستؤدي كل هذه الحداثة والتجريب،هل يمضي الجميع وقتهم في التجريب؟ وعلى ماذا ولأية نهاية؟ (SE 245).

يرى إليوت أن الإرادة البشرية غير مجدية إذا لم تكن متناغمة مع سلطة ميتافيزيقية خارجية. ويشير إلى مصطلح "حداثة" كمصطلح صحفي في زمنه. يقول إن نقد كولردج كان دفاعاً عن الشعر الجديد- أو كما قد تصفه صحف زمننا- الشعر الحداثي لوردزورث (Wordsworth.(Experiment 203) يشير أيضاً إلى الحداثة في الكنيسة الكاثوليكية ويرى أن عصبة الأمم "حداثة في الحقل السياسي".(EAM 122).توضح هذه التعليقات أن إليوت لم يتعاطف مع هذا المصطلح ودلالاته. في تعليق نُشر في مجلة كرايتريون اعتبر الحداثة محنة ذهنية "يمكن أن يبتلي بها عقل هذا الزمن كلّه" واعتبرها "ظاهرة تفكير مشوش".(Commentary٨٨١).

إن بيان الحداثة الذي كتبه أدونيس هو مقولته الأكثر إفصاحاً والأكثر إشكالية أيضاً حول مفهومه في الحداثة(٦).فهو يعبر عن أزمة علاقة المثقف العربي بتراث الغرب وإشكالية تلك العلاقة.

يقول أدونيس إن التقسيم الحالي إلى "شرق" و "غرب" يستند إلى اعتبارات إمبريالية واستعمارية بدأت مع الصليبيين ثم اتخذت شكلها الإمبريالي الرأسمالي أثناء فترة توسّع النهضة الأوروبية. في غضون ذلك كان انفصال آخر يحدث على المستوى الحضاري: انفصال بين العقل والقلب.اختارت أوروبا العقل وقدّسته رابطة نفسها بأثينا أرسطو وتابعت على ذلك الطريق إلى أن وصلت إلى مرحلة التقنية.(فاتحة ٩٢٢-٠٣٢). يرى أدونيس أن الإبداع يختلف جوهرياً عن التقنية التي تستند إلى نموذج مسبق بينما الإبداع هو التحقيق دون نموذج. التكنولوجيا هي التقدم في إعادة إنتاج النموذج، أما الإبداع فاكتشاف للأصل لا نهاية له. يتابع أدونيس:

إبداعياً، أعني على مستوى الحضارة بمعناها الأكثر عمقاً وإنسانية، ليس في "الغرب" شيء لم يأخذه من الشرق. الدين، الفلسفة، الشعر (الفن بعامة) "شرقية" كلّها... لذلك يمكن القول إن الغرب، حضارياً هو ابن للشرق. لكنه، تقنياً، "لقيط": انحراف، استغلال، هيمنة، استعمار، إمبريالية، إنه في دلالة أخرى، تمرد على الأب، وهو، الآن، لم يعد يكتفي بمجرد التمرد، وإنما يريد أن يقتل الأب.(فاتحة 330).

إن جوهر حجة أدونيس في هذا البيان هي أن الحداثة تأصلت في الشرق ولم تُستورد من الغرب وأن ثنائية الشرق والغرب مصطنعة. ويبدو أن أدونيس يهدف إلى الإطاحة بالغرب عن عرش التفوق الحضاري.وهو على الرغم من بلاغته فشل في إقناعنا لأنه يكتفي بالتعميم ولا يورد إيضاحات كافية تؤيد حججه.

يبدأ أدونيس بيانه بتفنيد خمسة أوهام عن الحداثة. الوهم الأول هو الزمنية: الحداثة لا ترتبط بالزمن. إن قصيدة كتبت حديثاً ليست أفضل بالضرورة من قصيدة أقدم. "فالإبداع حضور دائم، وهو بالتالي حديث دائماً".

الوهم الثاني هو المغايرة: إن إنتاج قصيدة مختلفة في شكلها ومضمونها عن الشعر السابق ليس ضماناً كافياً للحداثة. الثالث هو وهم المماثلة: إن الاعتقاد بأن محاكاة الغرب هي الطريقة الوحيدة للوصول إلى الحداثة مضللّ لأن وجهة النظر هذه تنطوي على الاقرار المسبق بتفوق الغرب وتقود إلى انحلال الذات في الآخر وهذا مظهر آخر من التقليدية (محاكاة الماضي). "تقتضي الحداثة قطعاً مع التأسلف ومع التمغرب في آن". الوهمان الرابع والخامس هما فنيان ويرتبطان عضوياً بوهمي المماثلة والمغايرة. ينبثق الوهم الرابع من الاعتقاد أن كتابة الشعر نثراً حداثة لأن ممارسة كهذه هي غربية ولا سابق لها في التراث العربي.إن استخدام الشاعر للوزن أو تخليه عنه لا علاقة له بنوعية الشعر.كما "إن معظم النثر الذي يكتب اليوم على أنه شعر لا يكشف عن رؤية تقليدية وحساسية تقليدية فحسب وإنما يكشف أيضاً عن بنية تعبير تقليدية".وينطبق هذا أيضاً على معظم الشعر الذي يكتب الآن بالعربية مستخدماً أوزان الخليل.الوهم الأخير هو الاعتقاد بأن الكتابة عن انجازات العصر وقضاياه كافية لجعل الشعر حديثاً ويورد أدونيس كمثال على ذلك الشعر المعبر عن بعض النظرات المذهبية الإيديولوجية.(فاتحة ٣١٣-٣١٦).

في الجزء الثاني من البيان يحاول أدونيس أن يدحض اتهامات أولئك الذين يعتبرون الحداثة العربية محاكاة للحداثة الغربية والذين يستنتجون من ذلك أنها ليست أصيلة وتفتقد للقيمة الشعرية أو الفنية. يقول أدونيس إن بودلير ومالارميه اللذين يعتبران من مؤسسي الحداثة في الشعر الفرنسي نظرياً وتطبيقاً استعارا مفهوم الحداثة من الولايات المتحدة- من ادغار آلان بو،كما يورد أمثلة أخرى عن شعراء غربيين استعاروا من مصادر أجنبية، لم يأخذ إليوت مفهوم الحداثة من التراث الإنكليزي بل من بودلير ولافورغ وكوربيير.لقد أدخل هؤلاء ما أخذوه واقتبسوه في نسق مغاير خاص.وعلى الناقد أن يكتشف النسق العام لنتاجهم ونظام علاقاته قبل أن يصدر الحكم عليه.(فاتحة ٣١٧-٣١٩).

ثم يحاول أدونيس أن يعرّف مفهوم الحداثة ويرى أن الحداثة إشكالية معقدة في المجتمع العربي لا من حيث علاقته بالغرب وحسب بل أيضاً من حيث تاريخه الخاص:إن الحداثة الشعرية العربية "لا تقيَم إلا بمقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث في التراث العربي، ومن التطور الحضاري العربي،ومن العصر العربي الراهن ومن الصراع المتعدد الوجوه والمستويات،الذي يخوضه العرب اليوم".(فاتحة ٣٢٠).يعالج أدونيس ثلاثة أنواع من الحداثة:الحداثة العلمية وحداثة التغيرات الثورية الاقتصادية،الاجتماعية،السياسية والحداثة الفنية.وتعني الحداثة فنياً "تساؤلاً جذرياً يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها... وابتكار طرق تكون في مستوى هذا التساؤل وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون". يؤكد أدونيس أن أنواع الحداثة الثلاثة مؤتلفة من ناحية المبدأ إلا أنها تختلف في الممارسة.إن الصعوبات التي تواجه إنجاز الحداثة العلمية والثورية هي أكبر بكثير من تلك التي تواجه إنجاز الحداثة الفنية، بما أن هذه الأخيرة لا تعنى بتغيير الواقع إلا بشكل مداور. وهكذا يكون التغير على المستوى الفني أسهل وأسرع من التغير على المستويين الآخرين وليس من الضروري أن يرتبط بهما، يؤكد أدونيس أنه لا توجد حداثة علمية (إعادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة من أجل السيطرة عليها وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطراد)، في المجتمع العربي،كما أن حداثة التغيرات الثورية السياسية والاقتصادية والاجتماعية هي هامشية ولم تلامس البنى العميقة للمجتمع.مع ذلك ثمة حداثة شعرية عربية، تضارع،في بعض وجوهها، نظيرتها الغربية.لهذا تبدو هذه الحداثة لكثير من العرب كأنها جسم غريب مستعار.وهذا ما قد يفسر عداءهم لها ورفضهم إياها

والاتهامات التي يوجهونها إلى ممثليها بما فيه تهم الغموض ومحاكاة الغرب وهدم التراث أو التنكر له.(فاتحة ٣٢٠-٣٢٢).

يعتقد أدونيس أن الحداثة الشعرية العربية ظاهرة قديمة. بدأت كخروج على محاكاة عمود الشعر الأمر الذي اعتبر تمرداً على معيارية فنية متأصلة اتخذت طابعاً اجتماعياً- ثقافياً ببعد سلطوي.يستنتج أدونيس مبدأً أساسياً من تلك الثورة وهو أن الحديث لا ينشأ إلا بنوع من التعارض مع القديم من ناحية وبنوع من التفاعل مع روافد من تراث شعب آخر من ناحية أخرى. إن الحضارة العربية هي مثال على هذا المبدأ إذ برهنت أن أي شعب لا يستطيع أن يمتلك حضارة بمعزل عن ثقافات الشعوب الأخرى.لقد نقل العرب حضارتهم التي هي المثال الأفضل للإبدا ع وعملية هضم المؤثرات الأجنبية إلى الغرب عبر الأندلس.ويستنتج أدونيس كذلك أن الحداثة ليست ابتكاراً غربياً.عرف الشعر العربي الحداثة منذ القرن الثامن،أي قبل بودلير ومالارميه ورامبو بحوالي عشرة قرون.وهذا يعني أن الحداثة العربية ليست مستوردة. إنما هي ظاهرة أصيلة متأصلة عميقاً في حركة الشعر العربي. النتيجة الأخرى التي يصل إليها أدونيس هي أن الحداثة ملازمة للقدم في كل مجتمع وفي كل مرحلة. ومن الطبيعي أن تختلف أبعادها وأشكالها من مجتمع إلى آخر. إنها لا تُبحث كمفهوم مطلق:إنها دائماً "حداثة شعر معيّن في شعب معيّن في أوضا ع تاريخية معينة".(فاتحة ٢٢٠-٢٢٣).

ويرى ادونيس في كلامه على الحداثة في الفكر العربي الحديث،أن ما دُعي بالنهضة العربية حقبة فارغة داخل التاريخ الثقافي العربي قطعت العلاقة مع عناصر الحيوية والتقدم في الماضي العربي وفي الحاضر الغربي.من الناحية الأولى النهضة العربية ارتماء عشوائي في أحضان الحضارة الغربية:

> **فقد اغترفنا منها معظم نظرياتنا الفلسفية والأدبية والثورية وبخاصة أفكار القومية والعلمانية . أخذنا من الحضارة الغربية معظم نظرياتنا الثورية والاشتراكية والماركسية والشيوعية والرأسمالية. وغمرتنا هذه الحضارة، فوق ذلك، باقتصادها،وأبعادها السياسية الاستعمارية وبرز العلم،بتطبيقاته الاستهلاكية على الأخص، يسيطر عملياً على الحياة العربية.وهكذا نقلنا المنجزات ولم نأخذ الموقف العقلي الذي أدى إليها.ومن هنا بدا المجتمع العربي،بشكل عام،كأنه عربة تتجرجر،مترنحة،في قطار الهيمنة الغربية.(فاتحة ٣٢٧-٣٢٨).**

من ناحية أخرى نظرت "النهضة العربية" إلى أكثر المظاهر تقليدية في الماضي على أنها الكمال المطلق.وحاولت أن تعيد إنتاج أشكاله وفكره ."وفي هذا بدا الإنسان العربي كأنه كائن غير تاريخي ضائع بين استحداثية تستلب ذاتيته،واستسلافية تستلب ابداعيته وحضوره في الواقع الحي".(فاتحة ٣٢٨).ثم يحاول أدونيس أن يعرّف الإبداع الذي يعتبره خاصية شرقية حصراً(٧). إن المبدع، كمثل الله، يسميّ الأشياء وهكذا يخلقها من عدم. يستند الفكر الغربي إلى "المنهج والنظام والنسق". أما الفكر الشرقي، من ناحية أخرى،فيستند إلى الوحي أي اللغة/الخيال. إن الابداعات الكبرى في الغرب سواء كانت دينية أو فنية أو فلسفية، جاءت من منابع شرقية. إن الفكر الغربي، في الوقت الحاضر، واقع تحت سيطرة التقنية.أما الفكر الإسلامي العربي الشرقي "فإنه يستسلم لشيطان الاستبداد المتجسد في التقليد والنظام". على أية حال، هناك نوع من اليقظة في الفكر الغربي حالياً. إن أعظم ظاهرة في الفكر الغربي في الوقت الحاضر هي "تفكيك" و "تعرية" الغرب. ويرى أدونيس أن هايدغر هو أعظم مفكك للغرب.ويصفه بأنه غربي الولادة شرقي الأصل والتكون.يبدو أن أدونيس متأثر بفكر هايدغر وخصوصاً وصفه لتأثير التكنولوجيا على الحياة الغربية الذي أشرت إليه في فصل سابق. إن نبرته في هذا البيان هايدغرية. يختتم أدونيس هذه المقارنة بين "الشرق" و"الغرب" مقترحاً أنه لم يكن هناك في الأصل شرق وغرب. إن الغرب في الوقت الحاضر "شكل وحشي" يبحث عن لطافة المعنى بينما الشرق "معنى وحشي" يبحث عن لطافة الشكل، إنهما وجهان لمشكلة واحدة.(فاتحة٣٣٠–٣٣٢).يطور أدونيس في بيانه فكرة سعادة بأن الحضارة اليونانية والغربية من بعدها تعودان بأصولهما إلى الشرق الأدنى. وعلى عكس سعادة، يمنح أدونيس الاستحقاق للمساهمة العربية الإسلامية في تلك الحضارة.ويعتقد أن جميع الشعوب تشترك جوهرياً في أفعال الإبداع الإنسانية.يعيش العالم في الوقت الحاضر في جو من حضارة كونية واحدة.على أية حال، هناك مساهمات خاصة واضحة أو غامضة داخل هذه الحضارة الكونية قامت بها شعوب مختلفة بمقتضى حضورها الإبداعي لا تاريخها.بالتالي يجد أدونيس حلاً لكثير من مشاكله السيكولوجية بتأكيد دور الحضارة العربية ومحو ازدواجية الشرق والغرب مضفياً على الشرق قوة إبداعية أعلى من الغرب،والأهم من كل ذلك هو اعتباره الحداثة الشعرية ظاهرة عربية، أو جواً عالمياً كونياً من الأفكار والأشكال لا يقتصر على شعب معيّن.إنه يعزي نفسه منوهاً أنه يوجد في الغرب أشكال كثيرة من التخلف

أسوأ من أسوأ أنواع التخلف في الشرق وأن في الشرق أنواعاً كثيرة من التقدم لا مثيل لها في الغرب،ثم إنه يبلغ حالة زهو وسكر حين يكتشف أن الشعر الغربي الحديث، في ذروة إنجازاته، هو نوع من الكفاح لتجاوز الغرب ولتحقيق نوع من الانتماء إلى الشرق. "إن شعرية الشعر الغربي العظيم تتصل بخصائص مشرقية: النبوة، الرؤيا، الحلم، السحر،العجابية،التخيل، اللانهاية،الباطن أو ماوراء الواقع، الانخطاف،الإشراق،الشطح،الكشف..." ويورد أدونيس كمثالٍ على ذلك بودلير، ورامبو ونوفاليس ومالارميه وبريتون وآخرين بنوا على هذه الخصائص الشرقية وخصوصاً كما تجلّت في التراث الصوفي.ويحاول أدونيس أن يظهر أن الشرق يمتلك ما يساهم به في التجدد الكياني للغرب على مستوى الرؤيا الأكثر عمقاً والتجربة الإنسانية الأكثر شمولاً مثلما يساهم الغرب في التجدد التقني للشرق. كلاهما يكملان بعضهما، ذلك أن الاستغراق في الشيء (الغرب) يقتل الإنسان،والاستغراق في الذات (الشرق) يلغي الطبيعة.(فاتحة ٣٣٤-٣٣٥).

إن حلّ أدونيس للمشكلات التي يعاني منها هو وثقافته يبدو مثالياً ويوتوبياً وصوفياً. صحيح أن العلم والتكنولوجيا سببا مشكلات ثقافية واجتماعية كثيرة عالجها كثير من المفكرين ومن بينهم إليوت.إلا أن الصوفية والباطنية اللتين يعدهما أدونيس صفات شرقية مميزة لا تقدمان علاجاً سحرياً لأمراض العلم والتكنولوجيا ولا تنقذان مجتمعاً من التخلف. ثم إن البديل الذي يقترحه أدونيس لكل من الشرق والغرب والذي هو التفاعل وإكمال بعضهما، ليس جديداً. ولقد اقترح كثير من المفكرين العرب تسويات مشابهة بين الشرق والغرب منذ أن بدأت المواجهة مع الغرب في القرن الأخير(٨). إن حجج أدونيس بليغة وجذابة إلا أنها تفتقد الدقة الجدلية المطلوبة في حجة تهدف إلى الإقناع. إن دفاعه عن الحداثة الشعرية وادعاءه أنها ظاهرة عربية محضة قابلة للجدل.كما أن التقليل من أهمية التأثير الغربي في الشعر العربي الحديث لا يساعد في رفع معنويات الذات العربية لأنه تحايل على الحقيقة.ولا نستطيع أن نأخذ أدونيس على محمل الجد حين يجعل الحداثة الشعرية الغربية عودة إلى الشرق.غير أن النتيجة التي توصل إليها حول ضرورة الاستفادة من التراثين العربي والغربي دون الوقوع في أسرهما تمثل جانباً إيجابياً في بيانه.يعرف أدونيس الأصالة بأنها "الطاقة الدائمة على الحركة والتجاوز في اتجاه المستقبل أي في اتجاه عالم يتمثل الماضي فيما يستشرف مستقبلاً أجمل وأغنى"؟ ويضيف:

إن ما ينبغي أن نتعلّمه ممّن أنتجوا لنا المعرفة الماضية إنما هو ضرورة إنتاج رؤيا جديدة ونظام جديد من المقاربة والمعرفة، هو أن نكملهم، لا بتكرارهم... وفي هذا المستوى لا يمكن الشاعر العربي أن يكون حديثاً حقاً ما لم يتمثّل القديم، أي ما لم يختبره كيانياً.(فاتحة ٣٣٧).

يقدم أدونيس التعريف الأولي التالي للحداثة الشعرية العربية:

"إنها على الصعيد النظري العام، طرح الأسئلة من ضمن إشكالية الرؤيا العربية-الإسلامية، حول كل شيء، لكن من أجل استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه لا من الأجوبة الماضية وهي، على الصعيد الشعري الخاص، الكتابة التي تضع العالم موضع تساؤل مستمر،وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر"(فاتحة ٣٣٧).

وإذا استعرنا مصطلحات ديريدا نقول: إن الكتابة الحديثة،من وجهة نظر أدونيس،تضع نفسها والعالم تحت المحو كونها تتحرك وتتغير باستمرار - لكن ليس عدمياً كما يلمح ديريدا. بالنسبة لأدونيس "يتضمن معنى الحداثة "تغير النظرة للممارسة الكتابية الشعرية،وتقييماً جديداً لمقوماتها، وتحديداً لقوانين التعامل معها،وللقوانين التي تكونها"(فاتحة ٣٣٨).

يضفي أدونيس الغموض على الحداثة "بتسميتها" وفي جعل ذلك الاسم تحت المحو دائماً.ففي تعريف أكثر جدة للحداثة (١٩٨٥) يعدل أدونيس بعض وجهات النظر التي عبر عنها في "بيان الحداثة"،إذ يعتبر العلم شكلاً من التقدم (المستقبل) ويحاول أن يقارن ويقابل بينه وبين الفنون (الماضي) وأن يسوّغ مناصرة الفن للماضي. يحاول أيضاً أن يبرهن أن الفن هو شكل من التقدم أكثر إنسانية من العلم.يقول أدونيس متحدثاً عن موقفه الشعري الخاص وموقف الشعراء العرب الحداثيين إزاء إنجازات العلم:

لقد تأثرنا كثيراً بأفق العلم، وبالثقافة التي نشأت في مناخه، ولكي أكون أكثر دقة، أقول إننا تأثرنا بوعينا العقلي وشعورنا، غير أن لا شعورنا كان مليئاً و لايزال بأشياء أخرى تفلت من إطار العقلانية العلمية. كان الوعي العلمي يولّد فينا القلق والتمزق في حين كان لاشعورنا يولّد فينا اليقين والطمأنينة. وكنا نرى أن العلم ربح على صعيد التقدم في الخارج، لكنه خسارة على صعيد التقدم في الداخل... هكذا كان وعي

العلم يوجهنا بقوةٍ نحو المستقبل،فيما كانت أعماقنا تتبع طريقاً ما، نحو ماضٍ ما، أكثر إنسانية ودفئاً(الشعرية العربية ١٠٢-١٠٣).

يقول أدونيس إنه تبنى التقدم في مجال الفن لأنه يؤكد المغايرة والحركة والتفجّر والحرية. بينما يستند العلم إلى التماثل والتشابه.ويسوِّغ اللجوء إلى التصوف والأسطورة وعناصر أخرى لا عقلانية وسحرية (الأقاليم الغامضة للذات) في شعره:

ولم تكن هذه عودة ماضوية كما فسّرها بعضهم، وإنما هي نوع من الاستبصار في كلية الكيان الإنساني، والإحاطة به، بدءاً من وجوده في عمق أعماقه، وفي وحدته، وحقيقته الأولى، وبساطته... وهي، إلى ذلك، سير يعاكس الطريق العقلانية المباشرة، الواضحة، وانخراط في الغامض، المرعب، الذي يفلت من قبضة العلم وعقلانيته(الشعرية العربية ١٠٣-١٠٤).

ليس التقدم بالنسبة لأدونيس مجرد تحديثٍ للبنى الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع. إنه بالأحرى تحرير المكبوت الهائل فيما تحت هذه البنى وفيما وراءها.توجه التكنولوجيا جميع طاقات الإنسان باتجاه السيطرة على العالم الخارجي وامتلاك الآخر واستغلاله، مهملة عالمه الداخلي ورغباته وحاجاته. الشعر، من ناحية أخرى، هو وسيلة لتحطيم قيود التقنوية الحديثة وتحرير القوى الغريزية والعاطفية للإنسان. يختلف الشعر عن التقنية في كونه أكثر من وسيلة أو أداة، إنه بالأحرى طبيعة كاللغة ذاتها."فهو ليس مرحلة في تاريخ الوعي الإنساني وإنما هو عنصر في بنية هذا الوعي"(الشعرية العربية ١٠٥-١٠٦).يبقي الشعر الإنسان منفتحاً على العوالم الداخلية اللامرئية واللانهائية المجهولة ويضعه على عتبة ما سيأتي ويمد جسراً بين الماضي والحاضر والمستقبل في "حركة شاملة تتخطى آلية التقدم التقنوي الحيادية وتحتضن المجهول المتحرك(الشعرية العربية ١٠٧).

إن أهم كشف توصل إليه أدونيس هنا هو أن الحداثة الشعرية العربية أصبحت جزءاً من الماضي وأن هناك حاجة ملحة لكتابة تاريخ لهذه الحركة يمتد من القرن الثامن حتى منتصف القرن العشرين. يقول: شعرياً الحديث لم يعد نقيضاً للقديم. إن جميع المبدعين العرب ماضياً وحاضراً هم جزء من "الكل الشعري الأصلي العربي".أو ما يسميه أدونيس "الحداثة الثانية"(الشعرية العربية ١٠٧-١٠٨). وفي هذا يقترب

أدونيس جداً من موقف إليوت من التراث.ويذكر أدونيس أن الشعر المكتوب بالعربية الآن هو استمرار للمشروع الذي بدأته مجلة شعر.إن هذا الشعر لا يفتح آفاقاً جديدة بل يكرر النموذج(الشعرية العربية ١٠٨-١٠٩).يؤكد أدونيس مظهرين من مظاهر الحداثة لا أثر لهما في الشعر العربي الحالي هما وعي الماضي والحرية. يبدأ بتأكيد الحاجة إلى اكتساب معرفة بتاريخ اللغة،١٦٣"فتأسيس قيمة فنية جديدة في لغة معيّنة يستند أولاً إلى معرفة تاريخ القيمة في هذه اللغة،وعلى استيعابها وتمثلها ،بشكلٍ كامل وشامل".(الشعرية العربية ١١٠).في توحيده للشاعر باللغة التي يستخدمها، أدونيس هو تماماً مثل إليوت. المظهر الثاني الذي يؤكده أدونيس في الحداثة هو الحرية،ليس حرية الفكر فحسب بل أيضاً حرية الجسد. إنها تحرير للمكبوت.التفكير والكتابة الحديثان يعنيان قبل كل شيء التفكير في ما لم يفكر فيه حتى الآن وكتابة ما لم يكتب بعد، أي الغوص في المكبوت الضخم المتواصل -دينياً وثقافياً ،فردياً واجتماعياً ،نفسياً وجسدياً،واخضاع التاريخ والكتابة للتساؤل المستمر.إن العلاقة بين الأشياء والكلمات في الحداثة الشعرية متحولة دائماً نتيجة فراغ يملأه القول.هذا الفراغ الذي يمتلئ يعني أن الأسئلة: ما المعرفة؟ ما الحقيقة؟ ما الشعر؟ ستبقى مفتوحة دائماً.ويعني أيضاً "أن المعرفة لا تكتمل أبداً وأن الحقيقة بحث دائم".(الشعرية العربية ١١١-١١٢). إن هذا الجانب من الحداثة يماثل المرحلة الأولى في التطور الفكري لإليوت الذي تتوج في "الأرض الخراب"، إلا أنه غريب عن فكره اللاحق حيث يميل إلى التأكيد على الدقة والحتم وتوحيد الأشياء والكلمات، على الأقل في نظريته.

استناداً إلى ماتي كالينسكو Matei Calinescu حدث تبدل ثقافي رئيسي في المائة والخمسين عاماً الأخيرة. من جمالية الاستمرار والدوام التي تستند إلى الإيمان بمثال عن الجمال ثابت وسامٍ إلى جمالية المؤقت والمتغير التي تتمثل قيمها الرئيسية في التغير والجدّة.(٣).

ونقل عن بودلير قوله بأن: "الحداثة هي المؤقت، الطارئ، العرضي، نصف الفن الذي يتمثل نصفه الآخر في الأبدي والثابت". أما بعد بودلير،بحسب كالينسكو:

فإن الوعي الحداثي الهارب المتغير دائماً كمصدر للجمال نجح في السيطرة على النصف الآخر الثابت للفن وفي إلغائه،وقد رُفِضَ التراث بعنف متزايد وبدأ الخيال الفني يتغنى باستكشاف وتحديد المستقبل . فتحت الحداثة الطريق للطليعة المتمردة، في الوقت نفسه ترتد الحداثة

ضد نفسها .ومن خلال اعتبار نفسها انحطاطاً فهي تؤكد حسّها العميق بالأزمة.(٥-٤)

يرى كالينيسكو أن هوية الزمن والذات تشكل أساس الثقافة الحداثية كما يرى أن الحداثة الجمالية يجب أن ينظر كمفهوم أزمة منخرط في تناقض جدلي ثلاثي مع التراث ومع حداثة الحضارة البورجوازية (العقلانية، النفعية، التقدم)، وأخيراً مع نفسها بقدر ما ترى نفسها تراثاً جديداً أو شكلاً من أشكال السلطة(١٠).

تحمل حداثة أدونيس عدداً من الخصائص والملامح التي أوضحها كالينسكو:التغير والجدة، والتناقض الجدلي مع التراث ومع نفسها.لكن نحتاج فيما يخص أدونيس،إلى احلال رموز السلطة الاجتماعية والسياسية مكان الحضارة البورجوازية.إن التراث، في نظرية أدونيس، أكثر إشكالية بسبب تأثير الحضارة الغربية على الثقافة العربية الحديثة. إنه متعدد وليس واحداً وهذا سبب موقف أدونيس المتأرجح والمرتبك منه،فهو لم يستطع أن يقرر بسهولة أي تاريخ وأي تراث هو تاريخه وتراثه.إن "بيان الحداثة" هو محاولته الأكثر أهمية للعثور على حل لتأرجحه بين ثلاثة تراثات: التراث الغربي، التراث الشرقي قبل الإسلامي والتراث الإسلامي بتياراته المختلفة.عرف إليوت حس الأزمة الذي وصفه كالينسكو في بداية تطوره الشعري،وكانت مسألة التراث محورية بالنسبة له،إلا أنه تمكن جزئياً من تجاوز حس الأزمة من خلال تطوير نظرية في الثقافة والتراث والشعر تربط فيما بينها ذلك أن الشاعر العظيم يستلهم التراث والثقافة ويستفيد منهما ويغنيهما ويوسعهما ويحولهما في آن.كما إن إيمان إليوت الديني ساعده أيضاً على تجاوز حس الأزمة ذاك.

الشاعر والجمهور:

اهتم كلّ من إليوت وأدونيس بتلقيّ الشعر أو بما يمكن أن ندعوه شعرية القراءة. كان اتجاههما النخبوي واضحاً حين تحدثا عن جمهور الشاعر.يرى إليوت أنه "لا يهم كثيراً أن يكون للشاعر جمهور كبير في زمنه.إن ما يهم هو أن يكون له جمهور صغير على الأقل في كلّ جيل".(OPP 11-10).ويشك إليوت بقيمة الشعر الذي يستهوى جمهوراً كبيراً بسرعة:

إذا حظي الشاعر بجمهور بسرعة كبيرة فإن هذا مثير للشك: لأن هذا يجعلنا نخشى ألا يكون قد قدم شيئاً جديداً واكتفى بأن يقدم لجمهوره

ما هو معتاد عليه... لكن من المهم أن يحظى الشاعر في زمنه بجمهور صغير ملائم.(OPP 11).

يرى إليوت أنه من الضروري أن يحظى الشاعر بمجموعة صغيرة من النخبويين يتذوقون الشعر ويتميزون بالاستقلالية وتجاوز زمنهم واستعدادهم لتمثّل الجِدّة بشكلٍ أسرع. إن تطور الثقافة يعني الحفاظ على نخبة كهذه،على أن لا تكون أكثرية القراء الأقل مغامرة متخلفة عن هذه النخبة أكثر من جيل واحدٍ.إن تغيرات وتطورات الحساسية التي تظهر أولاً عند شاعرٍ عظيمٍ ثم في جمهوره النخبوي الصغير:

سوف تعمل في اللغة تدريجياً من خلال تأثيرها على مؤلفين آخرين أكثر شعبية وعندما تثبت هذه التغيرات والتطورات تظهر الحاجة إلى تقدم جديد.(OPP 11)

يجب أن يتضمّن الجمهور الصغير للشاعر شعراء آخرين "لأن الشاعر يجب أن يصنع مكاناً لنفسه بين الشعراء الآخرين من جيله قبل أن يقبل من جمهورٍ أكبر أو أقدم".ويتابع إليوت قائلاً إن الشعراء الشبان "لا يحظون عادة بالتفات كبير من الجمهور الواسع وهذا أفضل لهم، إلا أنهم يحتاجون إلى دعم ونقد من بعضهم ومن قلّة الناس الآخرين".(OPP 26) لا يثق إليوت بالجمهور نصف المثقف ويفضّل عليه الجمهور غير المثقف:

...أعتقد أن الشاعر يفضلّ بشكلٍ طبيعي أن يكتب لجمهورٍ كبيرٍ متنوع قدر الإمكان، وأن الذي يقف في طريقه هو الجمهور نصف المثقف أو سيء الثقافة وليس غير المثقف: أنا نفسي أفضلّ جمهوراً لا يعرف القراءة أو الكتابة.(UPUC 153)

إن مسألة الحصول على جمهورٍ عريض يستجيب لشعره ويتأثر به أصبحت مهمة بالنسبة لإليوت في فترة متأخرة من تطوره الشعري. وهذا يفسر سبب كتابته للمسرح.كان شاعره المثالي هو شكسبير الذي استطاع أن يتحدث إلى جميع مستويات المشاهدين، ففي مسرحيّة شكسبيرية هناك شيء ما للجميع:

ثمة حبكة لأبسط المستمعين،وهناك الشخصية وصراعها للأكثر تفكيراً،وهناك الكلمات وصوغ العبارات للأكثر تأدباً،وثمة إيقاع للأكثر حساسية للموسيقا وللمستمعين ذوي الحساسية والفهم الأكبر يوجد

المعنى الذي يكشف نفسه تدريجياً. ولا أعتقد أن تصنيف الجمهور قاطع هكذا، بل إن حساسية كل مستمع تتأثر بكل هذه العناصر معاً رغم أن ذلك يتم في درجاتٍ مختلفة من الوعي(UPUC 153).

ويعبّر إليوت أحياناً عن ضيقه حين يتحدث عن الجمهور: "إن العبقري مسؤول أمام نظرائه وليس أمام ستديو مليء باللامتعلمين والحمقى غير المنضبطين Ulysses..."481"

رد إليوت على التهمة التي وجّهت إلى "الأدب الأكثر أصالةً" في زمنه والقائلة إنه كتب لجمهور قليلٍ مؤلف من بشرٍ منحرفين، غريبي الأطوار ومعادين للمجتمع فأوضح إن اتهامات كهذه تصدر عن "المحافظين الذين يعدون أي شيء جديد فوضوياً وعن الراديكاليين الذين يعدون أي شيء لا يفهمونه غير ديموقراطي"(TCTC 153). يرى إليوت أن هذا الموقف ناتج عن "الانحلال الاجتماعي" والانحطاط النقدي على المستوى الأدبي. يوضح أنه:

ناشئ عن غياب التواصل المستمر بين الفنان وأصدقائه وزملائه الفنانين والعدد القليل من هواة الفن الأذكياء ومع جمهور أضخم مثقف بالطريقة نفسها، ومع الذوق المربّى على أدب الماضي والمستعد ومع العالم بعامة(TCTC 153).

إن الوضع الذي يصفه إليوت مشابه تماماً لذلك الذي نشأ في العالم العربي منذ بداية الخمسينات حيث خُلقت ثغرة بين الشاعر وجمهوره بسبب التفاوت في التربية والنظرة إلى الوجود وظهر شعرٌ جديد يستند إلى قراءات الشاعر للشعر الغربي وللنظرية الشعرية الغربية في حين أن الجمهور لم تكن لديه ثقافة مساوية أو استعداد لذلك الشعر.وبالتالي وجّهت اتهامات بالغموض والغرابة والتبجّج إلى الحداثيين العرب من قبل الدوائر المحافظة والراديكالية على حد سواء.يوافق أدونيس على أن ثغرة كهذه خلقت إلا أنه لا يقدم إجابة واضحة أو حاسمة على هذه المسألة.يأتي جوابه أحياناً في سياق رده على الذين يريدون من الشعر أن يلعب دوراً ثورياً في المجتمع. يعرّف ذلك الدور بأنه خلق حساسية جديدة.وتذوق جديد وفهم جديد.وهذا يتطلب تجاوزاً لطرائق التعبير القديمة يؤدي إلى الانفصال عن الذهنية السائدة أي عن البشر الذين يتصرفون أو يفكرون وفق تلك الذهنية. إن انفصالاً كهذا ضروري وحتمي خاصّة في مراحل

الانتقال إذا كنا نهدف إلى إبداع فن ثوري أصيل.(فاتحة ٢٤٥-٢٤٦).

يضيف أدونيس أن الشعر لا يمكن أن يكون جماهيرياً كالتلفزيون أو السينما.إنه، مع الفنون الأخرى، شكل آخر للعلم. فضلاً عن ذلك، يمكن أن يوجد فرق بين التطور العام للثقافة في مجتمع ما وبين التطور الاجتماعي-الاقتصادي وهذا قد يؤدي إلى الانفصال بين الشاعر وجمهوره.(فاتحة ٢٤٧).ففي السياق العربي إن أغلبية العرب غير متعلمين أو ذوو ثقافة تقليدية.من ناحية أخرى، الشاعر الخلاّق هو غير تقليدي بطبيعته،وبالتالي إذا كتب بطريقة يمكن أن يفهمها الناس فعليه أن يتبنى موقفاً تقليدياً. وأيضاً إذا كتب من منطلق إبداعي خالص فمن المحتم أن تحدث ثغرة بينه وبين جمهوره.(فاتحة ٢٤٧).يحتاج المبدع إلى متلق يستجيب للتأثير التغييري لفكره. إن المتلقي، بهذا المعنى، هو مبدع آخر.(فاتحة ٢٤٨) ينقل أدونيس عن أبي تمام قوله حين سُئل لماذا لا يقول ما يُفهم:ولم لا تفهمون ما يُقال؟ يرى أدونيس أن جواب أبي تمام "يؤكد أن الغموض ليس في الشعر وإنما في القارئ الذي ألف طريقة معيّنة في الفهم والتذوق،وشكلاً معيّناً في التعبير"(فاتحة ٢٥٠).

إن تسويغات أدونيس للتفاوت بين الشاعر والجمهور في السياق العربي تضع اللوم على حالة التخلف والسلفية السائدة في المجتمع العربي. يعتقد أدونيس أن الجمهور العربي يعيش حالة استلاب واغتراب على الصعد الاقتصادية والاجتماعية والثقافية،وشعر الحداثة العربي الأصيل يحاول أن ينقذ الجمهور من حالة الاستلاب هذه ومن هنا صعوبته المؤقتة وانفصاله المؤقت عن الجمهور.(فاتحة ٢٥١) لا يوضح أدونيس كيف ينقذ الشعر الجمهور من الاستلاب بل يكتفي بالقول إن شعراء الحداثة العميقة،يفرغون اللغة من افرازاتها التغريبية ويضعون القارئ أمام هاوية حيث لا يرى عادةً أو تقليداً أو استلاباً،وغنما يرى فيها ذاته العميقة الأصيلة.(فاتحة ٢٥٢) ولعل أدونيس يعني بذلك أن الشعر يساعد القارئ على تغيير نظرته إلى الحياة وعلى البحث عن المعنى والقيمة داخل نفسه لا خارجها.

جاءت جهود أدونيس في سبيل مصالحة الشعر الجديد مع القارئ وتسويغه للفجوة التي تفصل بينهما نتيجة للاتجاه الإيديولوجي الجديد الذي حاول أن يتبناه في الستينات فهو لم يكن معنياً في تنظيره المبكر بردم هذه الفجوة أو تسويغها،بل رأى، مثل إليوت، أن هذه الفجوة طبيعية بسبب رفض الشاعر للرؤى الشعرية القديمة للعالم،وقد أدى هذا الرفض إلى فقدان الأفكار والثقافة الشعرية واللغة المشتركة بين

الشاعر والقارئ.أوضح أدونيس أن هناك تنافراً بين الشاعر والقارئ ولعل هذا التنافر من أبرز خصائص الشعر الجديد وأكثرها أصالة وعمقاً.(زمن الشعر ١٨) لكنه تاق، مثل إليوت، إلى جمهور عريض يستطيع أن يتفاعل مع شعره ويستفيد منه ويقوم "بالثورة" التي دعا إليها في جميع مظاهر الحياة العربية.

يمنح كل من إليوت وأدونيس القارئ دوراً في قراءة إبداعية للقصيدة. يحدّد إليوت ثلاثة عناصر منفصلة في القصيدة: المادة التي صيغت منها، القصيدة نفسها وقراءة القصيدة من قبل المؤلف أو أي شخصٍ آخر:

إن وجود القصيدة هو في مكانٍ ما بين الكاتب والقارئ، إنها تجسد واقعاً ليس هو ببساطةٍ الواقع الذي يحاول أن يعبّر عنه الكاتب، أو تجربته في كتابتها، أو تجربة القارئ أو الكاتب كقارئ. بالتالي، إن مسألة معنى القصيدة هي أصعب بكثير مما تبدو للوهلة الأولى.(UPUC 20)

يؤكد إليوت أن"معنى القصيدة هو ما تعنيه للآخرين بقدر ما تعنيه للمؤلف" (UPUC130). يمكن أن يختلف تفسير القارئ عن تفسير المؤلف ويكون صالحاً مثله- وأحياناً يمكن أن يكون أفضل وقد تحتوي القصيدة معاني كثيرة لم يتنبه لها الكاتب.(OPP 23).كذلك يمكن أن تعني القصيدة أشياء مختلفة جداً لقراء مختلفين ويمكن أن تكون هذه المعاني كلّها مختلفة عمّا قصده الكاتب".(OPP 23).

ومرد هذا إلى كون "معنى القصيدة يمكن أن يكون أكبر من هدف مؤلفها الواعي من كتابتها وشيئاً مختلفاً عن أصوله".(OPP 22).يمكن أن تكون التفسيرات المختلفة صيغاً جزئية لأمر واحد، كما يمكن أن يعود الغموض إلى كون القصيدة تعني أكثر وليس أقل مما يستطيع أن يوصله الكلام العادي".(OPP 23).ولا ينقل الشرح معنى القصيدة إلا جزئياً ذلك لأن الشاعر يلامس حدود الوعي التي تعجز الكلمات عن نقل معانيها".(OPP 22-23).

نرى في وجهات نظر إليوت المتعلقة بتفسير الشعر ملامح اتجاهات للنظرية النقدية الحديثة التي تركز اهتمامها على القارئ وعملية القراءة.فهو يؤكد أن معنى قصيدة هو ما تعنيه "لقراء مختلفين ذوي حساسية أدبية (أي القارئ المثالي بالمفهوم النقدي الحديث)(٩).يرفض إليوت الافتراض القائل أن هناك تفسيراً واحداً صحيحاً للقصيدة ككل والافتراض القائل بأن تأويل قصيدة، إذا كان صالحاً، هو بالضرورة

"وصف لما كان المؤلف يحاول أن يفعله بوعي أو بدون وعي". يرى إليوت أن التفسير الصالح للقصيدة يجب أن يكون "تفسيراً لمشاعري الخاصة حين أقرؤها". (OPP 126-127) ووجهة النظر هذه تمنح القارئ دوراً فعالاً في كتابة القصيدة. جاءت هذه التعليقات على عملية التفسير والقراءة في سياق مناقشة إليوت لمدرسة "النقد الجديد" التي سمّاها "مدرسة عصارة الليمون الحامض للنقد" ومع أنه هو نفسه دعي ناقداً جديداً، فإن رأيه في التفسير أكثر تطرفاً من رأي النقاد الجدد لأنه يفتح النص بدل أن يغلقه. على أية حال، ليس التفسير هدف النقد استناداً إلى إليوت. بالأحرى، الهدف هو زيادة فهم الأدب والاستمتاع به، والإشارة إلى ما لا يجب الاستمتاع به. إن فهم قصيدة يعني الاستمتاع بها استمتاعاً مبنياً على قراءة صحيحة وينبغي الحفاظ بدقة على التوازن بين الشرح (الفهم) والاستمتاع في عملية النقد. فإذا ركزنا فقط على الفهم، نتعرض لخطر الانزلاق إلى مجرد الشرح أو حتى إلى ممارسة النقد وكأنه علم وهو ما لا يستطيع أبداً أن يكونه. وأيضاً إذا بالغنا في التأكيد على الاستمتاع، فإننا نتعرض لخطر السقوط في الذاتي والانطباعي. ما يهم هو الاتصال الفوري مع القصيدة، واختبار التجربة التي يشترك فيها البشر (من مختلف العصور واللغات) القادرون على الاستمتاع بالشعر. ينطوي كلام إليوت هذا على أن الشعر الأصيل يمتلك بعداً كونياً يقدم المتعة لقراء من جميع العصور والأمكنة. ووظيفة الناقد هي أن يساعد القارئ في الحصول على هذه المتعة وحده معتمداً على حساسيته وذكائه وحكمته. يجب أن تكون للناقد اهتمامات متنوعة، كالشاعر، ويجب أن يكون "الرجل الكامل، رجل معتقدات ومبادئ ومعرفة بالحياة وتجربة". (OPP 128-131)

بالنسبة لتذوّق الشعر، يفضل إليوت توازناً بين المحتوى والشكل:

> **الحد الأول هو محبة الشعر لمجرد ما يقوله، أي أن نحبه لأنه يعبّر عن معتقداتنا أوتحيزنا وغرضيتنا مما يعني عدم المبالاة. الحد الآخر هو محبة الشعر لأن الشاعر سيطر على مادّته وحوّلها إلى فن كامل أي عدم المبالاة بمضمون الشعر وعزل استمتاعنا به عن الحياة. إن الحد الأول ليس استمتاعاً بالشعر إطلاقاً، والحد الآخر هو مجرد الاستمتاع بتجريدٍ يدعى شعراً ، لكن بين هذين الحدّين تخطر سلسلة متواصلة من حالات التذوّق، لكل منها صلاحيتها المحدودة(Poetry And Propaganda 599) .**

إن المتعة هي خطوة نحو الفهم، "تحمل إضافة فكرية أكبر إلى التوتر الأصلي

للشعور. إنها مرحلة ثانية في فهمنا للشعر،لا نتوقف فيها عند مجرد الاختيار والرفض بل نبدأ بالتنظيم". المرحلة الثالثة هي إعادة التنظيم،حيث يصادف ناقد مجرّب شيئاً جديداً في زمنه ويعثر على نموذج شعري جديد مبني عليه. يرى إليوت "أن من أوليات النقد القدرة على اختيار قصيدة جيدة ورفض قصيدة سيئة والاختبار الأقسى له هو قدرته على اختيار قصيدة جديدة فعلاً وجيدة،تستجيب بشكلٍ ملائم لوضع جديد"(UPUC 19-18).

يؤكد إليوت أن هناك، في النقد كما في الشعر، سلطات أو نقاداً عظاماً يعدلون في تاريخ الأدب مغيرين موقع الشعراء والقصائد:

بين فينة وأخرى،في كل مائة عام أو ما يقارب ذلك من المرغوب أن يظهر بعض النقاد ليراجعوا تاريخ أدبنا ويضعوا الشعراء والقصائد في ترتيب جديد.ليست المهمة ثورة بل تعديل في النظام القائم(UPUC 108).

تكرّر أغلبية النقاد آراء أسياد النقد، "بين أكثر العقول استقلالية تحدث فترة من التدمير،والإفراط غير المعقول في تقدير بعض الأعمال وظهور الموضات المتعاقبة إلى أن يأتي ناقد ذو سلطة ليدخل نظاماً ما". إن التغيّر في الذوق وفي ترتيب أهمية الأعمال الأدبية الكبرى ينتج، بين أمور أخرى، من حقيقة أن:

كل جيل، مثل كل فرد،يأتي إلى الفن حاملاً مقولاته الخاصّة في التذوق ومتطلباته الخاصّة من الفن واستخداماته الخاصّة له. وبرأيي إن التذوق النقدي الخالص هو مثالي فقط حين لا يكون مجرد تلفيق،ولا بد أن يكون كذلك ، طالما أن تذوق الفن قضية بشرٍ محدودين وعابرين يعيشون في زمان ومكان محددين(UPUC109)

يؤكد إليوت هنا نسبية الذوق الأدبي مستبقاً مرة أخرى الاتجاهات الحديثة في النقد الأدبي. يبتعد عن كونية كانط الذي يذهب إلى عالمية أحكام ملكة التذوق، ويقترب من جان موكاروفسكي الذي يرى أن القيمة الفنية ليست سوى الكلية الدينامية لتداخل علاقات قيم غير جمالية.(P.Steiner266) ويذهب إليوت إلى حد الحديث عن "جماعة «ذوق فنى» (opp 57)

إلا أن إليوت كان يسعى بلهفة لتأسيس مبادئ موضوعية للنقد الأدبي.أكد في بداية مسيرته الشعرية أن "غاية الاستمتاع بالشعر هي تأمل خالص خال من جميع

أعراض العاطفة الشخصية"(SW 14-15).يعني هذا رؤية "الشيء كما هو بالفعل" وبلوغ "مرحلة الرؤيا" من خلال الذكاء. إن التذوق، في النقد الجيد غير منفصلٌ عن النقد:

إن الادراكات في العقل الصحيح التذوق لاتتراكم ككتلةٍ،بل إنها تشكلُ نفسها كبنيةٍ والنقد هو التعبير عن هذه البنية لغوياً،إنه تطور للحساسية. النقد السيء، من ناحية أخرى، ليس سوى التعبير عن العاطفة(SW 15).

رفض إليوت النقد الانطباعي كنقد "سيمونز" و "باتر". إن خصائص الناقد الجيد،كما يراها إليوت،هي "الحساسية،وسعة الاطلاع،وحسّ الحقيقة وحس التاريخ والقدرة على التعميم"(SW 14). وأدواته هي المقارنة والتحليل(SW 37).أما الملكات الإبداعية والنقدية فهي مكملة لهذه الخصائص والأدوات لذلك يغدو متوقعاً أن يجتمع الناقد والفنان المبدع في الشخص نفسه في أحيان كثيرة .(SW16) غير أن إليوت قدم في مقالة كتبها في وقت متأخر من مسيرته نقد الشاعر – الناقد بما فيه نقده الخاص وأقرّ أنه: "في نقدي المبكر، في كل من تأكيداتي العامّة عن الشعر وفي الكتابة عن المؤلفين الذين أثروا فيّ، كنت أدافع ضمنياً عن نوع الشعر الذي كتبته أنا وأصدقائي"(TCTC 16). شرح إليوت أيضاً أن كلماته ومقولاته يجب أن ينظر إليها في سياقها التاريخي. كتب نقده كردة فعلٍ ليس على الشعر الجيورجي Georgianفحسب، بل كذلك ضد النقد الجيورجي في سياقٍ "نسيه قارئ اليوم أولم يختبره أبداً".(TCTC 16).يؤكد إليوت هنا أهمية السياق في تقييم عمل الناقد،حتى في مظاهره التي تبدو ذات قيمة تتعدى الزمن." فإذا كان لأي جزء من عمل الناقد تلك القيمة اللازمنية، فإننا نقدر هذه القيمة بشكل أدق إذا حاولنا أيضاً أن نرى المسألة من وجهة نظر الكاتب وقرائه الأوائل"(TCTC 17).

أكد إليوت في سياق حديثه عن وردزورث أنه ما لم يفهم القارئ "أهداف وردزورث وأهواءه الاجتماعية فإنه سيسيء قراءة نقده الأدبي"."إن اهتمام وردزورث بالشأن الاجتماعي هو الذي يوحي بجدة الشكل في شعره، ويقف وراء ملاحظاته الواضحة حول تخيّر الألفاظ". يتابع إليوت قائلاً إن "أي تغيّر راديكالي في الشكل الشعري من المحتمل أن يكون مؤشراً على تغيّر ما أعمق في المجتمع والفرد". يختتم إليوت كلامه قائلاً إن السياق الاجتماعي والسياسي للشاعر مهم لفهم شعره.(UPUC 73-76)

إن تشديد إليوت على سياق الشعر يجعله مختلفاً عن النقاد الجدد. إنه يستبق

الاهتمام المتجدد بالتاريخ الأدبي في النقد الأدبي الحديث. يشدّد هانز روبرت جوس Hans Robert Jaussمثلاً على استجابة الجمهور للشاعر في الوقت الذي كتب فيه الشعر،ويرى أن على الناقد أن يعيد بناء "أفق التوقعات" التي وجدت حين ظهر عمل الشاعر وبالتالي أن يوضح "الفرق التأويلي" بين الطرق الحاضرة والماضية في فهمه(٧ - ٣٧).

لايقدم نقد إليوت ونظريته أجوبة محددةً حول مسألة استقلال الشعر وأهمية سياق الشاعر.فهو لا يتمسك بمقاربة شكلية محضة للشعر، لكنّه خاصّة في مرحلة لاحقة من مسيرته، يميل إلى أخذ سياق العمل الفني بعين الاعتبار. مسألة أخرى حيّرت إليوت هي الشعر والإيمان. قدّم إليوت،في مراحل مختلفة من مهنته، أجوبة مختلفة حين سُئل إذا كان ضرورياً مشاركة الشاعر في معتقداته من أجل تذوق شعره، وما إذا كان الشاعر يعتنق فكرةً بالطريقة نفسها التي يعتنقها الفيلسوف وما إذا كان متوقعاً منه الإيمان بالفلسفة المعبّر عنها في شعره، لكن، حتى حين ربط إليوت الشعر بالأخلاق والدين في المرحلة الثانية من مسيرته،فإنه لم يُضّح بالمبادئ الجمالية.أوضح انه باستطاعتنا بالتأكيد أن نستمتع بالشعر وأن ندرك في الوقت ذاته تماماً انحرافات المؤلف الفكرية والأخلاقية"(ASG 35). اقترح إليوت أنه "من المستحيل فصل النقد الأدبي عن النقد على أرضيات أخرى وأن الأحكام الأخلاقية والدينية والاجتماعية لا يمكن أن تعزل بشكلٍ كامل عن بعضها"ورأى أن من الوهم الاعتقاد بإمكان الأدبية بمعزلٍ عن كل الأمور الأخرى. إن النقد الأقرب إلى النقد الخالص هو نقد الفنانين الذين يكتبون عن فنهم"(TCTC 25-26).من الصعب أن نأخذ بتأكيد إليوت هذا لأن نقده الخاص ليس خالصاً دائماً وغالباً ما يرتكب هو الأخطاء نفسها التي يتهم نقاداً آخرين بارتكابها. إنه انطباعي غالباً وحكمه على الشعراء والكتاب تعميمي ومتذبذب في أحيان كثيرة وحتى فكرته عن قيمة النقد ليست متّسقة.

اهتم أدونيس مثل إليوت بشعرية القراءة معتقداً أن الظروف التي يتّم فيها تلقّي النص ليست أقل أهمية من الظروف التي يُنتج فيها. تستند نظريته في القراءة الشعرية إلى قراءته أو سوء قراءته للاتجاهات الحديثة في النقد الأدبي الفرنسي وبخاصة نقد رولان بارت و جماعة تيل كيل Tel Quelيرى أدونيس أن القوى السياسية والاجتماعية "الماضوية" في السياق العربي لا توجّهُ الكتابة وحدها، بل أيضاً القراءة /النقد. تقترح تلك القوى قراءة سلبية تُعنى فقط بمضمون الشعر وليس بطرق تعبيره وأشكاله

الدينامية.لا يقرأ الناقد النص في ذاته،وإنما يقرأ ذاكرته الشخصية :الماضوية – الإيديولوجية. تعتبر قراءة كهذه النص أداةً وترفض أي نصٍ "عصي على ما تريد"(سياسة الشعر ٥٢). لقد هاجمت قوى الماضي الشكل الشعري الجديد لأنه "شكل معرفي وتعبيري مغاير" "يقارب الواقع بطرق مغايرة".تحاول تلك القوى أن تدجن الشعر المكتوب في الشكل الجديد عبر تطبيق أنماط القراءة التقليدية عليه. ولهذا من المهم قراءة هذا الشعر على ضوء معايير جديدة وجمالية جديدة. تهدف قراءة كهذه إلى الدخول "في العالم التساؤلي الذي يؤسسه النص" وتحتاج إلى التركيز على مظاهر أربعة للنص: طريقة استخدامه للغة والأشكال التي يتخذها، الطريقة التي يقارب بها المعرفة والتغيير، قيمته كشكلٍ للمعرفة وأبعاده الجمالية وكيفية استقصائه لطاقات اللغة والتشكيل التي لم تكتشف بعد. تسمح لنا هذه القراءة أن نتجاوز التناقض المصطنع والمبتذل بين الشاعر والجمهور والسؤال الساذج عن نوع الجمهور الذي يكتب له الشاعر وفيما إذا كان جمهوراً عريضاً أو نخبة قليلة، إن المسألة هي بالأحرى مسألة شعرٍ جيدٍ أو رديء وليست مسألة شاعر وجمهور.(سياسة الشعر ٥٤-٥٥). إن القارئ العربي واقع تحت تأثير الإيديولوجيا السياسية والفكرية المهيمنة.ولا يقرأ هذا القارئ النص ككيانٍ مستقل بذاته له لغته وأبعادها وعلاقاتها.بل يستخدم النص كأداةٍ لإشباع حاجاتٍ معيّنة عنده. إن قراءة كهذه ليست قراءة للنص بل للذات.(سياسة الشعر ٥٦-٥٧).

يحاكي أدونيس إليوت حين يقول أن كل جيل أدبي خلاق يعيد كتابة التراث من خلال إعادة قراءته إبداعياً... مجدداً معنى النص الإبداعي في كل قراءة... إن للنص دلالات بعدد قرائه،وهكذا يشارك القارئ في معنى النص.(سياسة الشعر ٥٩).يرى أدونيس أن النص الإبداعي ليس جواباً، بل سؤال، وفعل القراءة حوار معه ولهذا يجب أن يكون إبداعياً أو لقاء بين مبدعين:الكاتب والقارئ(سياسة الشعر ٦٠). واستناداً لأدونيس ثمة حاجة إلى قراءة إبداعيةٍ للنصوص الكلاسيكية العربية.ومثل هذه القراءة تبقي دلالات ومعاني هذه النصوص متغيرةً دائماً وتقرّبها من الشعر الجديد الذي يكتب في الوقت الحاضر.المطلوب إذاً جمالية القراءة الإبداعية. يقترب مفهوم أدونيس في القراءة الإبداعية من نظريات "رولان بارت" في القراءة والتي تدعو إلى فتح النص وكتابته من جديد من خلال نوع من التجربة الإيروسية غير أنني لا أعتقد أن أدونيس يميل إلى إلغاء (موت) المؤلف والتناص اللامحدود intertextuality وكلاهما فكرتان

تبناهما بارت (انظر Leitch 102-131).

اقترح أدونيس نقداً جديداً في العربية يتجاوز تياري النقد السائدين: المدرسي والإيديولوجي. يحاول النقد الجديد هذا أن يقرأ النص بذاته ويقدم تلك القراءة كواحدة من قراءات عديدةٍ محتملة. إنه يكتشف نظاماً دلالياً في النص دون إلغاء احتمال اكتشاف نظام آخر. ويؤكد استقلال النص عن الاعتبارات الإيديولوجية. بهذا المعنى، يحاول النقد الجديد أن يكتب نصاً آخر إلى جانب النص الأصلي (فكرة بارت) ويعتمد هذا النقد على نوعين من العلاقات: النوع الأول هو علاقات لغته مع لغة النص الأصلي والنوع الثاني هو علاقات لغة النص بالمجال الذي يتحدث عنه. ويرى أدونيس أن الشكل الشعري يعكس نظام الفكر والسياسة السائد في عصر الشاعر، إنه ليس مجرد شكل خارجي. يكشف النقد الجديد النظام التعبيري للشعر الجديد باعتباره ثورة ضد أشكال التعبير السابقة (زمن الشعر ٢٩٧-٢٩٩). هنا يتفق أدونيس مع إليوت الذي يعتبر أيضاً التغيرات في مفهوم الشعر وشكله انعكاساً للتغيرات الاجتماعية-السياسية.

يرى أدونيس أن القارئ - الناقد يحتاج إلى التعامل مع ثلاثة مستويات في تقييمه لشاعرٍ معيّن: المستوى الأول يرتبط بالصورة الجديدة للعالم التي يقدمها الشاعر. الثاني يرتبط بالبنية التعبيرية الجديدة التي توصل تلك الصورة ويرتبط الثالث بقدرة الشاعر على خلق كلامه الخاص parole داخل اللسان .langue ويتوضح تقليد شاعر لآخر حين يحوّل المقلّد أحد هذه المستويات إلى نمطية يتلبسها ويكررها. ليكون مبدعاً، يحتاج الشاعر إلى خلق بنية جديدة ونظام جديد من العلاقات.ويُقيّم الشاعر من خلال رؤيته ككل ونظامه الفني ككل وعالم العلاقات التي يبتكرها" (فاتحة ٣١٨-٣٣٠).

تقتضي الحداثة بالنسبة لأدونيس نقداً جديداً قادراً على استيعاب التغيرات الجذرية في المفهوم الجديد للكتابة. يجب أن تُقارب القصيدة الحديثة كبنية خاصّة تبني لغتها نسقاً من العلاقات. لا تقودنا تلك القصيدة إلى عالمٍ معروف، بل إلى عالمٍ مجهول تقع مهمة اكتشافه على عاتق النقد. القصيدة الجديدة شبكة/فضاء تتداخل فيها إيقاعات الذات بإيقاعات العالم وعلى النقد الجديد التعامل مع تلك الشبكة في كلّيتها.(فاتحة ٣٣٨-٣٣٩). يحتاج ناقد الشعر الجديد إلى ثقافة شمولية يفتقدها معظم نقاد الشعر العرب.يحتاج أن يمتلك ثقافة تضاهي ثقافة الشاعر الذي ينتقد شعره. يجب أن يركز النقد على بنية التعبير وليس على المضمون لأن المضمون ليس منفصلاً

عن البنية بل ينبثق منها عضوياً كما ينبثق العطر من الزهرة.القصيدة الجديدة نص-امتداد لا ينتهي مولداً احتمالات دلالية لا نهائية. وهي "تتطلب طريقة فنية-جمالية في تلقيها والاستجابة لها أو نقدها"(فاتحة ٢٥٥-٢٥٧).

إن هدف أدونيس هو تفكيك الكتابة العربية التقليدية من خلال تعاون الشعراء والنقاد العرب الذين يعملون ضمن مفهومه في الحداثة. يصبح الشعر والنقد في هذا المفهوم نشاطين متصلين يتحديان قوى التراث التسلطية والقوى السياسية الإيديولوجية التي تحاول أن تروّض الشعر والإبداع وتوظفهما لتعزز سلطتها. يشهر أدونيس في وجه تلك القوى سلاح الشعر والنقد الذي يتحدى جميع أشكال السلطة. وتقع قراءة أدونيس للتراث الشعري والحضاري العربي ضمن هذه الاستراتيجية. ففي قراءته لهذا التراث، يُطبّق معايير تستند إلى مفهومه الخاص في الكتابة ويعمد إلى تبديل بنية التراث بالطريقة نفسها التي اتبعها إليوت في تعامله مع تراثه، ورغم أن معايير أدونيس تختلف عن معايير إليوت إلا أن هدفهما واحد وهو زحزحة القوى الإيديولوجية السائدة التي تسيطر على السلطة السياسية وعلى الثقافة. هدف كلاهما إلى إيجاد ثقافة بديلة تؤمن للشعر الازدهار وللشعراء النفوذ والقوة.وحقق كلاهما نفوذاً عظيماً في الحقل الأدبي من خلال شعرهما ونظريتهما. غير أنهما لم يطبقا أحياناً في نقدهما ما بشّرا به في نظريتهما. كانا إجمالاً داعيتين لنوع الشعر الذي كتباه وللإيديولوجية التي تبنياها(١٠).

ملاحظات

١ – للاطلاع على نظريات إليوت في الثقافة انظر كتاب Kojecky الذي يقدم عرضاً موضوعياً وشاملاً لفكر إليوت الاجتماعي.

٢ – كان إليوت عضواً في the Moot order (١٩٣٨–١٩٤٧) في لندن الذي حاول أن يجسِّد فكرة "جماعة المسيحيين". لمزيد من التفاصيل، انظر Kojecky، الفصل التاسع،"نخبة مسيحية". كارل مانهايم المشهور بنظرياته حول النخبة كان أيضاً عضواً في هذا التجمع.

٣ – للمزيد عن آراء إليوت السياسية انظر كتاب Chace وكتاب Margolis.

٤ – انظر مقدمة أدونيس لقصيدة "أرواد يا أميرة الوهم"شعر،نيسان ١٩٥٩ ، ٧–٩).

٥– ظهر بعض النقد لنظرية أدونيس على صفحات الآداب: عبد الله عبد الدايم: "حول رسالة أدونيس، التراث العربي بين الإتباع والإبداع"، الآداب، آب ١٩٧٣؛ مجاهد عبد المنعم مجاهد : "الجدل المقطوع بين الثابت والمتحول"، الآداب، كانون الثاني ١٩٧٨ ؛ رفعت سلام: "المنهج المثالي في الثابت والمتحول"، الآداب، كانون الأول ١٩٧٨ .

٦ – نوقش هذا البيان في أطروحة Khazali المذكورة في قائمة المراجع.

٧– اتهم صادق جلال العظم أدونيس بتوظيف أدوات وطرق المستشرقين في مقاربة الحضارة الغربية في بيانه "كآخر" أدنى. انظر مقالاته:" أدونيس والنقد المنفلت من عقاله"، دراسات عربية، شباط ١٩٨٢ . و"الاستشراق والاستشراق معكوساً Khamsin. ٨ (١٩٨١)

٨– هذا الموضوع محوري في كتابات أمين الريحاني. أدونيس الذي ثمّنَ إنجازات جبران لم يعر للريحاني والأدباء المهجريين الآخرين من معاصري جبران الاهتمام الكافي.

٩ – انظر مثلاً الأبحاث في كتاب Suleiman And Crosman.

١٠ – اعترف إليوت أنه كان يدافع في نقده الأدبي عن نوع الشعر الذي كتبه.أما أدونيس فلم يعترف بذلك لكن عدداً من النقاد اتهموا أدونيس بالحكم على الشعر العربي بمجمله من خلال رؤيته الشعرية. انظر مثلاً: نديم نعيمة "الشعر بين الثابت والمتحول، في كتابه الفن والحياة،بيروت، دار النهار ١٩٧٣ .

خاتمة

كانت الفرضية الرئيسية التي حاولت أن أناقشها في هذه الدراسة هي أن النظرية الشعرية لكل من إليوت وأدونيس مبنية على الأسس نفسها رغم الاختلاف الظاهر في اللهجة والنبرة بين هذين الشاعرين- الناقدين. نتج هذا التشابه عن التأثير المحوري لنظرية إليوت وشعره على الشعر العربي الحديث الذي كتب منذ الخمسينات. لامس هذا التأثير حتى أولئك الشعراء الذين لم يعرفوا الإنكليزية ومنهم أدونيس. ناقشت في الفصل الأول من دراستي أوجه التشابه بين سياقي الحركتين اللتين ينتمي إليهما أدونيس وإليوت:حركة الشعر الجديد الأنكلو- أمريكية وحركة الشعر الحر العربية.ظهرت هاتان الحركتان نتيجة حاجة ملّحة لتغيير المجتمع والثقافة أحسّ بها الكتّاب والمفكرون.وكانت التغيرات التي أنجزتها الحركتان في مفهوم الشعر فعالةً جداً وجوهرية. شددّت كلّ من الحركتين على القطيعة مع الماضي وعلى أنها تمثل بداية جديدة.

كان تأثير نظرية إليوت وشعره ولا سيما قصيدة "الأرض الخراب" محورياً في حركة الشعر الحر حيث وجدت مجموعة من الشعراء قادها يوسف الخال الذي أسّس مجلة شعر في ١٩٥٧ في إليوت وباوند رفيقين يقاتلان من أجل هدفٍ مشترك: إنقاذ الحضارة المتوسطية من التأثيرات المفسدة لما اعتبراه ثقافات أدنى ومواجهة القوى التي تقف في طريق سيطرة الفنانين على المجتمع والثقافة.رأت تلك الجماعة النخبوية محتماً عليها أن تُنقذ العالم من خلال إحداث نهضةٍ في الفنون. استند مفهوم الخال الشعري إلى مبادئ استعارها بشكلٍ رئيسي من نظرية إليوت وشعره.كان أدونيس عضواً فعّالاً في تلك الجماعة طول أعوام، لكنه حاول بدءاً من الستينات أن يطور موقفاً مستقلاً ويبعد نفسه عن إيديولوجية تلك الجماعة.وبرهن على أنه الشاعر وناقد الأدب والثقافة الأكثر أصالة بين الشعراء العرب الحديثين.

طوّر أدونيس مفهومه الشعري أثناء الفترة التي ارتبط فيها بجماعة شعر، ونستطيع أن نرى أوجه شبه عميقة بين مفهومه ومفهوم إليوت. كلاهما شكليان يؤكدان وحدة الشكل والمضمون واستقلال الشعر عن العوامل الاجتماعية والاقتصادية وعن الاعتبارات الإيديولوجية،لكنهما يختلفان في التأكيد على مظاهر معيّنة للقصيدة.يعكس هذا الاختلاف اختلاف رؤيتيهما للعالم واختلاف سياقيهما. يشدّد إليوت على استقلال القصيدة حتى عن الشاعر الذي يكتبها(١). بينما لا يشدّد أدونيس على تجريد الشعر

من العنصر الشخصي. يتحدث إليوت دائماً من خلال الأقنعة والمعادل الموضوعي للعواطف والمشاعر الشخصية بدل التعبير عنها مباشرة بينما يلجأ أدونيس إلى الأقنعة والمرايا لكن شخصيته لا تختفي من المشهد.

تقول خالدة سعيد إن الإنسان هو المركز والغاية ومدار المعنى وهو مؤهل للقبض على قدره وتفسير العالم،في الحداثة العربية.إلا أنها تؤكد أيضاً أن أزمة الحداثة تكمن في تمزّق الذات بين الهوية المقدسة أو الهوية الأبوية المتعالية من ناحية، وبين الهوية الإنسانية التاريخية الخاضعة لقوانين الزمان والمكان من ناحية أخرى ("الحداثة .."٢٤-٢٩) أما في الحداثة الغربية فتظهر الذات مبعثرة، منحلّة ومشوّهة وليس كوحدة متماسكة قابلة للتحديد ومبنية جيداً. على أية حال، عولجت "أزمة الفردية" بطرقٍ متغايرة جداً داخل تنوع تيارات الحداثة.(Lunn٢٧)

يشدّد كل من إليوت وأدونيس على حقيقة أن الشعر العظيم يتضمّن فلسفة في الحياة ونظرة رؤيوية إلى الوجود.وبهذا عثرا على مخرج من الموقف الشكلاني الصارم دون التضحية باستقلالية فنهما. لكن أدونيس يشدّد أكثر من إليوت على اعتبار الشعر شكلاً من المعرفة أسمى من جميع أشكال المعرفة الأخرى. وفي الحقيقة كانت لدى إليوت شكوك حول المعرفة المطلقة. استكشف مثل الحداثيين الآخرين "تعدد جوانب العالم الموحية بالتناقض" في شعره الأول ونظر إلى الواقع على أنه "مركب من زوايا نظر نسبية".(Lunn٢٦) إلا أن إليوت صالح نفسه فيما بعد مع المطلق من خلال إيمانه باللاوعي الجمعي وبالدين(٢).

بالنسبة لأدونيس، الشعر رؤيا دائمة التغيّر وتجسيد للتغير. لكن إليوت يرى أن الشعر تجسيد للحظة الثبات المستمرة، "اللحظة الثابتة للعالم الدائر".(CP 180) وقف الحداثيون الأنكلو- أمريكان ومنهم إليوت، ضدّ مفهوم التاريخ الغائي أو الخطّي ومفهوم الزمن كحركة تدفّق تحدد تجربة ووعي الإنسان(٣).أنتجوا فناً مكانياًSpatial يقدم أيقونة من الواقع،ولجأوا إلى الرصف أو المونتاج كتقنيتين فنيّتين حلّتا مكان البنية السردية أو الزمنية وغالباً ما قدّموا الماضي والحاضر والمستقبل في تزامن متواقت. إن الإدراك الحسّي هو الكلمة - المفتاح في مفهوم الحداثيين في تجربة الفن.أما عند أدونيس فإن الرؤيا والحدس هما المصطلحان الأساسيان. العين الرؤيوية أكثر أهمية من العين العادية بالنسبة له. وقد عثر في التجارب الصوفية على طريقةٍ لتجاوز هذا العالم نحو واقعٍ أكثر غنى وقد لجأ إليوت في الرباعيات الأربع التي كتبها في مرحلة

متأخرة من مسيرته الشعرية إلى العين الرؤيوية مثل أدونيس.

اللغة محورية في النظرية الشعرية لكل من إليوت وأدونيس. إنها ليست لغة لاشخصية يتصارع معها الشاعر. الشاعر مسؤول عن إغناء اللغة وإبقائها حية،وهو يحتاج،برأي إليوت، إلى أن يتواصل مع اللغة المحكية،وهذا الأمر يصنف إليوت مع الاتجاه الصوتي في الفكر الغربي الذي يميل إلى تفضيل اللغة المنطوقة (الصوت) على اللغة المكتوبة (الأثر الذي لا يمتلك أصلاً أو أباً). أما أدونيس، من ناحية أخرى، فيفضّل الكتابة لأن الشعر بالنسبة له هو نتاج الثقافة وليس الطبيعة ويختلف عن الخطابة التي تُثمنّ جداً في الثقافة العربية.

اهتم كلّ من إليوت و أدونيس بالثقافة والتراث وعملا على تأسيس ثقافةٍ تسمح بازدهار الإبداع. أجد تشابهاتٍ كبيرة بين مشروع أدونيس في مجلته مواقف ومشروع إليوت في مجلته كرايتريون رغم الاختلاف في الموقفين الإيديولوجيين اللذين اختاراهما.أكد أدونيس في مواقف (شتاء ١٩٨٨). المبادئ التي توجه مجلته. قال: "ليست مواقف مدرسة أدب–فن، وليست عقيدة فكرية أو فلسفية، إنها مشروع أو فضاء. إنها تهدف إلى المشاركة في هدم البنية الثقافية التقليدية للمجتمعات العربية وفي تأسيس وعي جديد ورؤيا ثقافية جديدة. إنها مصرة على جعل مشروعها أصلاً جوهرياً، متنوعاً ومتعدداً.احتضنت مواقف الإبداع وأخرجته إلى السطح وأكدت في الوقت نفسه على حق الفرد في امتلاك آراء ومعتقدات مختلفة وعلى حقه في أن يكون حراً. رفضت الميل إلى تحويل الاختلاف الفكري أو الفني إلى صراع سياسي – إيديولوجي والميل إلى تحويل حقيقة فردية إلى "حقيقة قبلية" واعتبارها الحقيقة الوحيدة الصالحة واعتبار "القبيلة" التي تعتنقها "قبيلة" أفضل. ويقول أدونيس إن تاريخنا الثقافي برهن أن الفشل في الإقرار بحق الآخر في الاختلاف والحرية قاد إلى نوع من إلغاء أو تهميش هذا الآخر وقاد بالتالي إلى إلغاء الذات. ويضيف أدونيس أن المرجع الوحيد للكتابة هو في ذاتها، أي في الإبداع ولا تستمد قيمتها من شيء يقع خارجها. إن الإبداع هو جهد وليس إعادة خلق.وقد أدى الفشل في التأكيد على هذه الحقيقة إلى تقليص الكتابة وإلى انتشار أدب وفكر سهلين وتافهين.ينبغي أن تحل لغة الإبداع العمودية مكان لغة الإعلام الضحلة.(إلى القارئ... ٥–٦).

توضح هذه المبادئ الثورة الجوهرية التي فجّرها أدونيس ليس في الأدب العربي فحسب بل أيضاً في الثقافة العربية. عمل إليوت، بدوره على إنقاذ الثقافة الغربية من

التأثيرات السلبية للحضارة الحديثة. يبدو مشروعه رجعياً بالنسبة للعقول الحديثة التي تفضّل فكراً علمانياً وليبرالياً. إلا أنه كان مشروعاً ثورياً بمعنى أنه وقف ضدّ الفكر السائد. ويحتاج إلى أن يناقش في سياقه في فترة ما بين الحربين العالميتين. ندم إليوت على كتابه "الغريب" البحث عن آلهة غريبة كما ندم أدونيس على تأييده لإيديولوجيا الحزب السوري القومي الاجتماعي في الفترة الأولى من حياته. أقر إليوت إجمالاً بحق الآخرين في تبني آراء ومعتقدات مختلفة وشدّد على الحرية والإبداع والاختلاف.ولم يتخّل أبداً بشكل كامل عن استقلالية الأدب ولم يقيّمه وفق معايير من خارجه. أراد أيضاً أن يحل الأدب الأصيل مكان الأدب التافه وثقافة الإعلام الجماهيري. شدّدت افتتاحياته في مجلة كرايتريون على مبادئ مشابهة لمبادئ أدونيس. وصف في إحدى الافتتاحيات مشروعه بأنه اتجاه وليس برنامجاً. "البرنامج شيء هشّ وكلما كان دوغمائياً ازدادت هشاشته... لكن الاتجاه يستمر". أكد أن مجلة أدبية تعنى بالأفكار العامة يجب أن تحتفظ بحيادها،وأن تتجنّب إغراء ارضاء أية تحيزات اجتماعية، سياسية أو دينية. شدّد أيضاً على تنوع المضامين في المجلة،"فالمجلة التي تنشر أفكار إنسان واحد أو وجهات نظر أو أوهام جماعة صغيرة هي مزعجة جداً... في عالم الأفكار ليس ثمة فرد أو جماعة قليلة صغيرة هي من الحكمة والصلاح بحيث تستحق أن تخصص لها صفحات مجلة إذ لدينا ما يكفي من الأدب التبشيري".وقف إليوت ضد عزل مفهوم الأدب بسبب استحالة تحديد الحدود بين الآدب وسياقه.حتى الأدب المحض يُغذّى من مصادر غير أدبية وله نتائج غير أدبية" (The Idea 1-6). شرح إليوت في افتتاحية أخرى سياسة مجلته كالتالي:

> **نواصل نشر القصص الأفضل والشعر الأفضل الذي نستطيع العثور عليه ونتابع الاهتمام بمشاكل النقد الأدبي التطبيقي والنظري وتشكيل المعايير والمحافظة عليها ودراسة وتدريس الأدب، إلا أن هذا الموقف النقدي نفسه يتسع ليشمل جميع مشاكل الحضارة المعاصرة .(A commentary June 291, 1982)**

إن مشروعي إليوت وأدونيس متميزان داخل الحركتين اللتين ينتميان إليهما. وقف كلاهما بشدّة ضدّ القوى التي تهدّد الحرية الفردية والإبداع في ثقافتهما.يجيء التهديد،برأي أدونيس، من السلطة بأشكالها الدينية والإيديولوجية والسياسية...الخ أما بالنسبة لإليوت فالتهديد يأتي من غياب سلطة سامية في عالم يفتقر إلى الانسجام

والوحدة.يلعب الشعراء العظام في كل من المشروعين دوراً مهماً في المجتمع والثقافة ويؤدّون دورهم بالشكل الأفضل من خلال الالتزام بالفن الأكمل.إن المتحولات التي تطرأ على الحساسية والتراث الأدبي تتم على يد شعراء عظام يظهرون في كل فترةٍ من الزمن.

يرى معارضو مشروعي إليوت وأدونيس والمشاريع المماثلة لها أنها مثاليّة وتفصل الثقافة والإبداع عن العوامل الاجتماعية والاقتصادية. وبدل أن تواجه مشكلات المجتمع الحقيقية وتحدث تغيراً حقيقياً فإنها ترفع من شأن هذه المشكلات وتساهم في استمرارية السائد. وكما يقول جون فيكيت عثر النقاد الإنسانيون الجدد مثل إليوت على "اختصاص مريح" بعيداً عن الجمهور المزعج حيث يستطيعون أن يلعبوا – دون أن تتحدّاهم صرخة من الحاضر أو دعوة من المستقبل– دور الضمائر الرسمية لنظام راسخ الجذور .(XXI-XX II) لا أوافق تماماً على تقييم فيكيت لمشروع إليوت ولا على تقييم الماركسيين العرب المشابه لمشروع أدونيس (٤) .إن ما هو مهم، كما يقول أدونيس، هو الاعتراف بحق الآخر في امتلاك رأي مختلف وفي أن يفكر بحرية، وبقدر ما كان كل من إليوت وأدونيس بعيدين عن الدوغمائية في وجهتي نظرهما في الشعر والثقافة وأقرا بإمكانية اعتناق وجهات نظر وآراء مختلفة، كانا حديثين وفعّالين.أما حين اعتبرا مفهومهما في الشعر والثقافة على أنه المفهوم الصحيح الوحيد فقد كانا مثل أولئك الذين اتهموهما إما بالرجعية أو بالبلشفية.

آمل أن تسهّل دراستي المقارنة للنظرية الشعرية لكل من إليوت وأدونيس دراسة شعرهما لأنها مفتاح الشعر الذي كتباه. آمل أيضاً أن أكون قد أوضحت جوانب معيّنة لنظريتهما الشعرية لم تؤكّد من قبل. حرصت في دراستي على الانتباه إلى السياق لأن الشعر الخالص وهم كما أقرّ إليوت في النهاية. إن الدراسات الشكلانية للغة الشعرية التي تصرّ على اكتشاف البنية المتميزة لتلك اللغة يمكن أن تقدم بعض الفوائد، ولكن كما يقول إليوت، إنها إذ تعزل مفهوم الأدب فإنها تدمّر حياته.

حرصت على تجنّب مقاربة شكلانية صارمة في دراستي لأبقي النظرية الشعرية على (صلة مع الحياة)

ملاحظات

١ – تقول فيكي في بحثها بعنوان "موت القديس نرسيس وأنشودة، قصيدتان مخفيتان لإليوت"،

American Literatureكانون الثاني ١٩٧٩ إليوت أخفى هاتين القصيدتين نتيجة "حكم نقدي أصدره ضد التعبير المباشر والذاتي عن المعاناة الشخصية في الشعر".

٢ – يقول هيلز في كتابه Poets of Realityأن مسار شعر إليوت كمسار شعر القرن العشرين بعامة، هو استعادة للحلولية، في حالته، استعادة لله الحال في الواقع والذي تكشفه الأنماط الإيقاعية للقصيدة.انظر ص ١٨٩ .

٣– كتاب ويندهام لويس: الزمن والإنسان الغربي الذي ظهر في ١٩٢٧ ، يقف ضد "عبادة الزمن" في فلسفة برغسون ويدعو إلى فلسفة مكانية تحل مكانها.

٤ – إن آخر تقييم لمشروع أدونيس من ناقد ماركسي جاء في حوار مع محمود أمين العالم ونشر في مجلة آفاق عربية، حزيران ١٩٨٨، جهاد فاضل الذي أدار ذلك الحوار نشر سلسلة من المقالات في مجلة الحوادث ومجلات أخرى نقد فيها وجهات نظر أدونيس، خصوصاً تلك المتعلقة بالثقافة العربية. أعيد نشر تلك المقالات في كتابه قضايا الشعر الحديث.

المشروع القومى للترجمة

اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
الإسلام في البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
في مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود
السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيميتوڤا	ت : حسن بيومى
فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
وسم السيف	ميجل دى ثربانتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
هوية فرنسا	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : د. أشرف على دعدور

صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدي
ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود علي مكي
حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
الاحتجاج الهادئ	أرلين علوي ماكليود	ت : إكرام يوسف
راية التمرد	سادي پلانت	ت : أحمد حسان
مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلي
غرفة تخص المرء وحده	فرجينيا وولف	ت : سمية رمضان
امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهري سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندي ، وايزابيل كمال
نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : د/ منيرة كروان
الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيتل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
الفجر الكاذب	جون جراي	ت : أحمد فؤاد بلبع
التحليل الموسيقي	سيدريك ثورپ ديڤي	ت : سمحه الخولي
فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
إرهاب	صفاء فتحي	ت : بشير السباعي
الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرين
الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقي جلال
مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
الخوف من المرايا	طارق علي	ت : طلعت الشايب
تشريح حضارة	باري ج. كيمب	ت : أحمد محمود
المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ت : ماهر فريد شفيق
فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية	جوزيف ماري مواريه	ت : كاميليا صبحي
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تاروني	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر

(تحت الطبع)

الشعر الأمريكى المعاصر
الجانب الدينى للفلسفة
الولاية
حيث تلتقى الأنهار
المدارس الجمالية الكبرى
الإسكندرية : تاريخ ودليل
مختارات من الشعر اليونانى الحديث
بارسيفال
اثنتا عشرة مسرحية يونانية
العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل
عدالة الهنود
جان كوكتو على شاشة السينما
الأرضة
غرام الفراعنة
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
القصة القصيرة (النظرية والتقنية)
صاحبة اللوكاندة
التجربة الإغريقية : حركة الاستعمار والصراع الاجتماعى
العنف والنبوءة
خسرو وشيرين
العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
وضع حد
التليفزيون فى الحياة اليومية

أنطوان تشيخوف
من المسرح الإسبانى المعاصر
خطبة الإدانة الطويلة
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
حكايات ثعلب
شامبوليون (حياة من نور)
الحورية الهاربة
الإسلام فى السودان
العربى فى الأدب الإسرائيلى
آلة الطبيعة
ضحايا التنمية
المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر
أيديولوجى
تاريخ الكنيسة
فن الرواية
ما بعد المعلومات
الورقة الحمراء
موت أرتميد كروث
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
المهلة الأخيرة
الهيولية تصنع علمًا جديدًا
قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى
مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٨٨٥٣ / ١٩٩٩



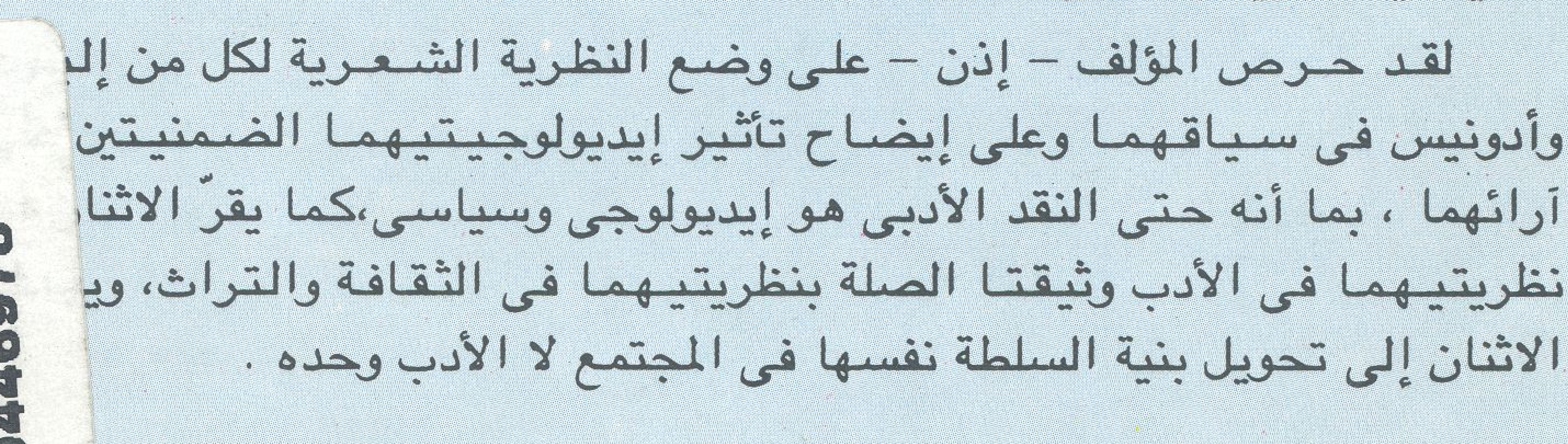


The Poetics of T.S.Eliot and Adunis Acomparative Study

Atif Y . Faddul

يقدم هذا الكتاب دراسة مقارنة لوجهات نظر الشاعرين : ت.س. إليوت وأدونيس فى الشعر. فهو لا ينوى ، بالدرجة الأولى ، أن يرصد تأثير نظرية إليوت فى الشعر على نظرية أدونيس ، بل يقارن بين نظريتيهما كما تبرزان فى نقدهما الأدبى . كما يحاول ، من خلال هذه المقارنة ، أن يصل إلى نتائج تتعلق بالتشابهات والاختلافات بين حركة الحداثة الأنكلو- أميركية وحركة الحداثة العربية .

كما يخصص المؤلف جزءً لمقارنة النظرية الشعرية لكل من الشاعرين ؛ حيث يبدأ بالمقارنة بين مفهوميهما للشعر اللذين يرى أنهما شكلانّيان فى الأساس ، ويؤيّدان وحدة الشكل والمضمون ، ويشدّدان على أهميّة أداة التعبير فى الشعر – اللغة . يدافع كلٌّ من المفهومين عن استقلالية الشعر ، بمعنى أنه ليس بديلاً أو تابعاً لأى شىء آخر ، وأنه مستقل عن العوامل الاجتماعية والاقتصادية والاعتبارات الإيديولوجية . ويقدم مفهومات إليوت وأدونيس الشعرية فى إطار خلفّية تتضمن الاتجاه الجمالى الذى انبثق عن المثالية الألمانية وأنتج الرومانطيقية والرمزية ، وتتوَّجَ بالتنوع الكبير لحركات القرن العشرين الحداثية فى أوروبا وأجزاء أخرى من العالم ، واعتبر أن خط الفكر الذى يمتد من المثالية الألمانية إلى نيتشه وهايدغر كان مصدر إلهام للنظريات الحداثية فى الفن والأدب ووثيق الصلة بالمناخ الفكرى الذى ساد فى أوروبا وأنتج الإيديولوجيا السياسية للنازية والفاشية .



لقد حرص المؤلف – إذن – على وضع النظرية الشعرية لكل من إل
وأدونيس فى سياقهما وعلى إيضاح تأثير إيديولوجيتيهما الضمنيتين
آرائهما ، بما أنه حتى النقد الأدبى هو إيديولوجى وسياسى،كما يقرّ الاثنا
نظريتيهما فى الأدب وثيقتا الصلة بنظريتيهما فى الثقافة والتراث، وي
الاثنان إلى تحويل بنية السلطة نفسها فى المجتمع لا الأدب وحده .

